RITM ŞI RIMĂ ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

„Renunţînd la formularea de precepte şi recomandări pentru creatorii de poezie, metricianul contemporan preferă posturii de mentor pe cea de învăţăcel, el se arată mai interesat în a descifra secretele de laborator ale poetului decît în a-i indica reţete prefabricate de producere a versurilor. Mai mult decît generalitatea nivelatoare a regulii abstracte, îl preocupă semnalarea diferenţelor semnificative, decelarea nuanţelor, a abaterilor infinitezimale de la regulă care fac farmecul şi conturează originalitatea fiecărei opere şi fiecărui poet în parte. Descinsă din empireul principiilor prozodice imuabile în lumea fremătătoare a textului, ştiinţa versificaţiei a cedat astfel, aidoma lui Hyperion, o nemurire îndoielnică în schimbul unei ore de iubire pentru imanenţa revelatoare a versului, îmbrăţişat în toată materialitatea sa infinit semnificativă."

Lei 15,50

Mihai Dinu • RITM ŞI RIMĂ ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

17053

Mihai Dinu

RITM ŞI RIMĂ ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

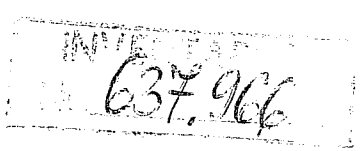
CARTEA ROMÂNEASCĂ

MIHAI DINU

RITM ȘI RIMĂ ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1986

Coperta seriei: *C. Gulnță*



CUVÎNT ÎNAINTE

Cartea de față apare într-un moment cînd interesul pentru problemele versificației românești este mai viu ca niciodată. Revigorarea contemporană a acestei vechi preocupări nu poate fi, după opinia noastră, despărțită de intervenția înnoitoare a lingvisticii într-un domeniu ce constituia pînă nu demult secțiunea poate cea mai conservatoare, mai osificată, a teoriei literaturii. Cu plusul de rigoare propriu practicienilor unei discipline mai „exacte" și cu convingerea că, în calitatea sa de ipostază specializată a vorbirii comune, discursul poetic nu-și poate releva specificitatea decît printr-o analiză lingvistică a abaterilor ce-l individualizează în raport cu norma exprimării uzuale, noii prozodiști au modificat radical nu numai căile de abordare, ci și însăși perspectiva asupra rosturilor teoriei versificației. Dintr-o disciplină normativă ce pretindea să legifereze, pornind de la experiența unei poetici istoricește circumscrise, recte vremelnice, principii eterne de poietică poetică, ci au transformat-o într-o interogație vie asupra modalităților veșnic reînnoite de acomodare reciprocă între fluxul gîndirii poetice creatoare și forța coercitivă a unei scheme prozodice autoimpuse *. Renunțînd la formularea de precepte și recomandări pentru creatorii de poezie, metricianul contemporan preferă posturii de mentor pe cea de învățăcel, el se arată mai

* „The function of a linguistic theory of metrics is to analyse the linguistic adjustments which are necessary in making a segment of language conform to the abstract underlying pattern of a poetic line" ([5], pag. 481).

interesat în a descifra secretele de laborator ale poetului decît în a-i indica rețete prefabricate de producere a versurilor. Mai mult decît generalitatea nivelatoare a regulii abstracte, îl preocupă semnalarea diferențelor, decelarea nuanțelor, a abaterilor infinitezimale de la regulă care fac farmecul și conturează originalitatea fiecărei opere și fiecărui poet în parte. Descinsă din empireul principiilor prozodice imuabile în lumea fremătătoare a textului, știința versificației a cedat astfel, aidoma lui Hyperion, o nemurire îndoielnică în schimbul unei ore de iubire pentru imanența revelatoare a versului, îmbrățișat în toată materialitatea sa infinit semnificativă, iar roadele acestei binevenite kenoze n-au întîrziat să se arate. O dovedesc numeroasele cărți și articole care, după o lungă perioadă de stagnare, au îmbogățit exploziv, în numai cîțiva ani, literatura domeniului.

Tînărul dornic să-și încerce forțele pe acest teren are astăzi la dispoziție instrumente de lucru de utilitate incontestabilă ca „Dicționarul istoric de rime" al Olimpiei Berca [11], lucrarea privitoare la rima poeziei populare datorată lui N. Constantinescu [25] sau sintezele editate de Universitatea timișoreană sub titlul „Limbaj poetic și versificație în secolul al XIX-lea". Alături de textele republicate ale metricienilor înaintași [13], îl vor stimula în căutarea unor explicații proprii ale fiziologiei versului românesc interpretările divergente date ritmului poeziei noastre clasice de cărțile cu titlu identic ale unor M. Bordeianu [20] și I. Funeriu [41]. Ceea ce nu va găsi însă nici în lucrările citate și nici în nenumăratele articole apărute în ultimul deceniu (numai o parte dintre ele sînt menționate în lista bibliografică de la sfîrșitul acestei cărți, care nu nutrește ambiții monografice, ci se mulțumește cu statutul mai modest de cercetare cu obiective limitate și, ca atare, nu citează decît textele direct utilizate în demonstrație) este perspectiva generativă, în mod paradoxal neglijată de metricienii lingviști, altminteri familiarizați cu spiritul ideilor chomskyene. Or dezvoltarea, începînd încă de la sfîrșitul anilor 60, a ceea ce s-a numit, cu un termen datorat se pare lui J. C. Beaver [7], metrică generativă (Generative Metrics, abreviat

G.M.), teorie elaborată în prima ei formă de chiar colaboratorul lui N. Chomski, Morris Halle * și îmbogățită grație contribuțiilor unor S. J. Keyser (versiunea H—K, i.e. modelul Halle-Keyser), K. Magnuson și F. G. Ryder [58], R. P. Newton [61], M. Tarlinskaja [74], P. Kiparsky [55], D. Chisholm [23], J. C. Beaver [6-11], D. L. Hascall [47], A. W. Bernhart [18], J. Guéron [44] și ale multor altora, demonstrează că, în comparație cu puterea explicativă a noilor modele, descriptivismul lingvistic, fie el oricît de minuțios, nu poate oferi decît o cunoaștere superficială, epidermică a organizării ritmice a versului. Desigur că un anumit presentiment al transformaționalismului adie și în teoria „substituirilor ritmice" a lui G. I. Tohăneanu, dar în datele ei esențiale abordarea de tip G.M. rămîne străină modului de gîndire al metricienilor noștri.

În tentativa de a completa această lacună, ne-am aflat în fața următoarei alternative : fie de a adopta, cu ajustările de rigoare, cerute de specificul limbii române, unul dintre modelele aflate în uz în cercetarea prozodică străină, fie de a construi „de toutes pièces" un generativism românesc, soluție care oferă avantajul unei organicități sporite și șanse mai bune de a realiza dorita mulare a modelului pe realitatea vie a versificației noastre. Opțiunea pentru această a doua cale, cu punerea în paranteză a tot ceea ce izbutisem să cunoaștem relativ la metrica generativă anglo-saxonă, s-a conturat încă de timpuriu, ceea ce ne-a permis să dezvoltăm nu numai metode de analiză diferite, ci și o terminologie independentă, necontaminată de paradigma G.M.

Firește am reținut ideea de bază referitoare la existența obiectivă a matricei ritmice subiacente textului, ritmul poetic fiind conceput, după Halle și Keyser, ca alcătuit dintr-un tipar metric abstract și o colecție de reguli de realizare lingvistică a acestuia, ce îngăduie să se precizeze care anume enunțuri trebuie considerate drept

---

* Profesor la M.I.T. și coautor al cărții de referință a lui N. Chomsky *Sound Patterns in English*.

întruchipări particulare ale prototipului respectiv. Prin analogie cu gramaticile generative, ce modelează competența lingvistică a vorbitorilor unei limbi date, ansamblul matrice ritmică — reguli de realizare încearcă să dea seamă de competența ritmică*, facultate comună poetului și cititorului de poezie, grație căreia cel dintîi produce versuri fără a-și concentra permanent atenția asupra parametrilor prozodici (ne-ar fi greu să ni-l imaginăm pe Virgiliu numărînd silabele cînd scria: „Arma virumque cano...” cum observă cu dreptate W. Klein /56/), iar cel de al doilea detectează abaterile de la norma metrică, deși aceasta nu-i este comunicată direct, ci tot prin intermediul versului a cărui imperfecțiune formală a sesizat-o. Dacă însă în G.M. realitatea matricii ritmice este numai postulată, fiind considerată de la sine înțeleasă, noi, consecvenți principiului de a nu prelua nici un concept de-a gata, fără demonstrație, ne-am străduit să-i dovedim existența pornind de la datele oferite de versul românesc izometric. Analiza întreprinsă cu acest prilej ne-a condus la evidențierea rolului hotărîtor jucat în configurarea faciesului ritmic al versului de ictușii forte corespunzători cezurii și clausulei. Prin similitudine cu matricea ritmică, dominată de opoziția dintre pozițiile silabice accentuabile și cele neaccentuabile (indiferent de tipul ictusului), ni s-a relevat atunci existența unui nivel ritmic mai adînc, structurat pe contrastul dintre celulele metrice afectate de ictusul comun și cele atinse de ictusul forte. În acest fel, perspectiva exclusiv biplanară a G.M. a fost depășită, cu consecințe dintre cele mai interesante pentru definirea specificului versificației românești, întrucît noul orizont explică particularități ca, de pildă, inexistența practică în poezia noastră clasică a pentametrului, vers fundamental, în schimb, pentru literatura anglo-saxonă. Descoperită „în vîrful condeiului”, ilegitimitatea generativă a unui vers ca decasilabul trohaic se vede confirmată de inventarierea tipurilor de măsuri utilizate de poeții clasici, argument trainic în favoarea modelului propus. Explicarea

* Conceptul a fost supus unei analize critice de J. F. Ihwe într-un studiu consacrat bazelor teoretice ale modelului Halle-Keyser [50].

naturii cezurii constituie încă o contribuție și nu cea mai mică, avînd în vedere confuzia ce mai domnește încă în acest domeniu, pe care teoria straturilor ritmice o aduce la elucidarea statutului principalelor componente ale versului românesc. În lumina aceleiași stratificații, se demonstrează și că divergențele dintre metricienii noștri mai vechi și mai noi privind modul de segmentare a versului în unități semnificative sub raport ritmic pot fi aplanate și depășite, prin considerarea lor drept adevăruri „de nivel”, valabile fiecare în parte pe un anumit palier al eșafodajului ritmic. Respins de majoritatea metricienilor, procedeul de segmentare preconizat de M. Bordeianu își dovedește în acest caz utilitatea, cu precădere în analiza raporturilor dintre formula ritmică și selecția lexicală, deoarece, în ciuda aspectului său aparent haotic, inventarul de celule ritmice rezultante respectă unele ecuații specifice de bilanț ritmic (paragraful 1.1.12) ce reflectă mediat relațiile dintre mulțimile de cuvinte aparținînd la diferite tipuri accentuale. Tot acestui mod de delimitare a unităților alcătuitoare îi datorăm posibilitatea analizei tendințelor ritmice dominante ale versului liber (3.1), structură prozodică sustrasă pînă acum investigației ritmologice propriu-zise.

Impactul rimei trebuie pus și el în legătură cu virtuțile distinctive ale ictusului forte, orice concordanță fonetică realizată într-o altă poziție a versului decît la cezură sau în clausulă trecînd cu totul neobservată. Contrar părerii foarte răspîndite că rima ar constitui borna semnalizatoare a încheierii versului, socotim că dimpotrivă, clausula, sesizată de altminteri la fel de lesne și în cazul versului alb, este cea care face perceptibilă rima tocmai datorită intensității deosebite a ictusului aferent ei. Așadar nu rima ne indică unde se sfîrșește versul, ci sfîrșitul versului — care dintre cuvintele ce-l alcătuiesc este posibila rimă.

Tot în privința rimei se cuvine precizat, pentru cititorul nedumerit de unilateralitatea abordării noastre, că, așa cum o arată și titlul cărții, ceea ce ne-am propus să studiem a fost rima în sine, nu cuvintele-rimă (v. distincția în [60]), a căror analiză au făcut-o și o fac alții mai bine decît noi. Așa se explică ignorarea voită a criteriilor se-

mantic și morfologic, în temeiul cărora se operează de obicei clasificări ale „rimelor" ce privesc în realitate nu rima propriu-zisă, ci perechile de cuvinte care contractează relații rimice. Afirmația rămîne valabilă și pentru cercetarea asonanței, întreprinsă tot din unghiul considerării acesteia drept fenomen pur fonetic (2.2). De aici, atenția acordată modelării fonologice (3.2) și trecerea sub tăcere a implicațiilor lexicale și gramaticale ale rimării inexacte.

De altfel, în comparație cu alte lucrări consacrate versificației românești, cartea de față vizează un spectru de probleme mult mai redus. Din multitudinea de componente ale limbajului liric, ea nu reține decît ritmul și rima cărora, în plus, le mai și acordă un înțeles restrictiv, circumscris cu grijă, din scrupulul de a nu da loc nici unei ambiguități generatoare de posibile confuzii (cîte tomuri pasionante nu s-au scris despre ritmul în sens larg, noțiune aplicată cu o libertate aproape metaforică prozei, picturii sau arhitecturii?). Este motivul pentru care nici nu am numit-o „Versificația românească", titlu ce ar fi rămas, măcar în parte, fără acoperire, căci departe de a fi intenționat să atacăm toată întinsa problematică a versului românesc, ne-am limitat la investigarea numai a cîtorva aspecte, ridicînd în general mai multe chestiuni decît ne stătea în puteri să rezolvăm și răspunzînd la mai puține întrebări decît am fi dorit.

Acum cînd parcurgem din nou volumul în vederea redactării acestor rînduri introductive, impresia noastră, pe care am dori să o împărtășească și eventualul cititor, este tocmai că, într-un domeniu ce părea relativ binecunoscut, lucrarea depistează multe pete albe, ținuturi care abia începînd de acum se cer defrișate, arcane invitînd la dezlegare exploratori mai sagaci.[2] Dincolo de sentimentul neliniștitor de a fi contribuit mai degrabă la complicarea decît la elucidarea problemelor, ne consolăm cu gîndul că, cel puțin, nu am strivit printr-o clarificare brutală „corola de minuni" a versificației românești.

M.D.

1. NORMA PROZODICĂ ROMÂNEASCĂ

Deplin cristalizată în secolul al XIX-lea, cînd, după două veacuri de tatonări, se instituie, pînă la dezagregarea vers-libristă, drept cod formal fără excepții al versificației românești, norma prozodică a poeziei noastre clasice ne apare ca rezultatul istoric al acțiunii concertate a cel puțin doi factori de naturi și ponderi diferite : unul, extern, de importanță invers proporțională cu evidența sa (partea vizibilă a icebergului), constînd în presiunea paradigmelor străine, clasice sau moderne ; altul, intern, cu rol decisiv în ciuda aparentei discreții cu care acționează (nu o dată împotriva voinței creatorilor înșiși) și pe care cu o sintagmă consacrată, deși cam vagă, îl putem numi „spiritul limbii".

O punte de legătură între aceste forțe provenind din zone socio-culturale deosebite o constituie amprenta modelatoare a poeziei populare, deopotrivă arhetip prozodic asumabil în mod conștient, dar și agent al acțiunii mediate a specificului limbii naționale.

Cultura literară pe de o parte, competența lingvistică pe de alta reprezintă așadar vectorii-forță la intersecția cărora s-au zămislit legile perisabile ale nepieritoarei noastre poezii clasice.

Ideea subordonării primului factor față de cel de al doilea se cuvine însă nuanțată în funcție de particularitățile elementelor prozodice luate în considerare.

Astfel, ritmul poetic este strict dependent de proprietățile accentuale ale limbii, căderea ictusului prozodic pe o silabă obișnuit atonă[1] fiind resimțită drept abatere de la normă (licență). Preluarea tale quale a unei scheme metrice

străine se dovedește de aceea aproape întotdeauna irealizabilă fără încălcarea mai mult sau mai puțin gravă a regulilor rostirii curente.

În schimb, în ceea ce privește rima, modelele „externe" dispun de un cîmp de acțiune considerabil mai întins. Pe seama lor se cade să punem abolirea practică a asonanței la marii noștri clasici, fenomen fără motivare internă, căci limba română, după cum o demonstrează de altfel cu strălucire poezia veche (Dosoftei) și cea populară, posedă o rară capacitate de asociere asonantă, cu efecte dintre cele mai fericite pentru eufonia versului. Ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin că rima ar fi la noi o podoabă de import, ci doar că, născută în mod spontan ca și în celelalte literaturi romanice odată cu depertinizarea cantității vocalice care constituia fundamentul prozodiei latine clasice, ea s-ar fi „mișcat" după legi mult mai puțin rigide în absența funcției coercitive exercitate de cunoașterea și asumarea de către poeții noștri ottocentiști a principiilor esteticii literare europene contemporane lor. Tentativele, de altfel eșuate, de acreditare a alexandrinului francez, precum și „obsesia" alternării stricte a rimelor masculine cu cele feminine (în „Baladele istorice" ale lui Bolintineanu de pildă) aparțin la rîndul lor aceleiași zone de influență a unei arte poetice rămase credincioasă lui Boileau în momentul în care romanticii începuseră deja dinamitarea vechilor structuri. Firește, lucrurile în acest domeniu sînt mult mai complicate decît par, căci trebuie ținut seama că fixarea cadrelor formale ale versului românesc este opera colectivă a unui număr considerabil de autori de formații foarte diferite, de la înaintașii crescuți la școala poeziei anacreontice și neogrecești, trecînd prin „volneyzanți" și „lamartinieni", prin familiarii lui Petrarca, ai Sturm und Drang-ului și ai poeziei ruse, pînă la cunoscătorii, din sursă directă sau prin mijlocirea transpunerilor în limbi de circulație, a unora dintre operele fundamentale ale literaturilor extraeuropene. Utila „Introducere în istoria versului românesc" a lui L. Gàldi [42] surprinde cu finețe dar, din păcate, fără un scrupul de sistematizare suficient, multe dintre vecinătățile culturale care au marcat constituirea normei prozodice românești.

Problema în sine, indiscutabil pasionantă, se situează însă în afara orizontului cercetării noastre, aceasta fiind orientată, în ciuda inerentelor incursiuni în diacronie, pe linia teoriei și nu a istoriei literare.

Cel puțin în primele două părți ale lucrării, sistemul versificației românești va fi considerat într-un singur „moment" al devenirii sale istorice, e drept cel mai important de pînă acum, și anume cel corespunzător epocii marilor clasici de la Alecsandri la Macedonski. Exemplificările vor depăși însă cu mult această îngustă fișie temporală, avînd în vedere persistența normei clasice, productivă sub raport artistic încă și în zilele noastre.

1.1. RITMUL

1.1.1. Orientări generale în cercetarea ritmului românesc. „Materialism" și „idealism" ritmic

Istoria concepțiilor asupra ritmului poetic românesc este istoria unui lung și încă nerezolvat conflict între susținătorii ideii potrivit căreia ritmul ar constitui o realitate în sine, exterioară expresiei lingvistice propriu-zise, căreia i se impune, modelînd-o fără a-și vedea afectată prin aceasta esența sa abstractă, arhetipală, și partizanii primatului limbii, pentru care ritmul poetic nu este decît rezultatul unei ordonări adecvate a cuvintelor în așa fel încît silabele lor proeminente (accentuate) să se succeadă la distanțele care să respecte o lege dată. Prima concepție, ce nu vede în ritm decît latura sa invariantă, tratîndu-l drept o entitate încremenită, imuabilă, o vom numi simbolic „idealistă", în opoziție cu teza „materialistă" conform căreia nu există o matrice ritmică extrinsecă textului, ci doar manifestări cu caracter de regularitate ale unor trăsături textuale concrete care *creează* ritmul. În viziunea din urmă fiecare limbă produce structuri ritmice specifice, pe cînd potrivit celei dintîi patrimoniul tipurilor de ritm trebuie să fie comun mai multor, dacă nu chiar tuturor limbilor.

Este inutil să precizăm că, tributari culturii clasice ca și unor modele prozodice străine, primii noștri metricieni au fost cu toții „idealiști". Cum mulți dintre ei erau deopotrivă și poeți (Ienăchiță Văcărescu, Costache Conachi), este de-a dreptul surprinzător că nepotrivirile flagrante dintre principiile lor teoretice și practica curentă de creație nu-i neliniștea cîtuși de puțin, ba chiar avem toate motivele să credem că ele le rămîneau pur și simplu necunoscute. Stadiul încă incipient al cercetării limbii, deși primele gramatici românești (D. Eustatievici, Samuel Micu, Ienăchiță Văcărescu, Iordache Golescu, Gheorghe Seulescu), dintre care unele tratau și despre versificație, văzuseră deja lumina zilei (din păcate, în general, nu și a tiparului, ceea ce ar fi grăbit poate clarificarea ideilor în acest domeniu) constituie neîndoielnic una dintre explicațiile paradoxului. Dar dacă lingvistica românească a ajuns într-o perioadă istorică relativ scurtă la înțelegerea reală a multora dintre aspectele esențiale ale limbii, prozodia a continuat să bată pasul pe loc vreme îndelungată, nereușind să depășească (în unele ipostaze ale ei, cum ar fi considerațiile despre ritm din manualele școlare sau din dicționarele de termeni literari, nici pînă astăzi !) dogmatismul „idealist" al începuturilor.

Treptat însă, mai întîi sub forma unor observații sporadice, marginale, apoi tot mai insistent, mai sistematic, și-a făcut loc cea de a doua tendință, ce acordă expresiei lingvistice rolul de factor primordial în constituirea ritmului.

Astfel, dacă teoreticianul poet C. Conachi nu se-ncumeta încă să tragă consecințele convingerii sale sănătoase că „[...] dascăl și povățuitor adevărat trebuie să fie auzul și obiceiul după care să vorbește" ([24], pag. 38), la scurt timp după aceea I. Heliade-Rădulescu afirma cu îndrăzneală că realizarea ritmică a unui vers poate diferi de schema ideală a ritmului respectiv, heptasilabul trohaic — ∪ — ∪ — ∪ — putînd îmbrăca bunăoară și forma (corectă !) ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — („De sub poale de Carpați") ([48] pag. 99). Erau zorile unei noi atitudini din care avea să răsară „materialismul" ritmic contemporan al teoriilor prozodice (totuși ireconciliabile !) ale unor Gh. Tohăneanu sau M. Bordeianu.

Solida formație clasică a celui dintîi, atașat încă ideii că îndărătul fenomenelor concrete pot fi și trebuie întrezărite paradigmele lor ideale îl împiedică să alunece în extremismul oponentului său, pentru care, în esență, ritmul versului a încetat să existe. Căci poliritmia „descoperită" de M. Bordeianu nu este ritm, ci tocmai negarea totală a ideii de regularitate pe care o presupune ritmul.

Dacă metrica dogmatică de manual școlar constituie reperul extrem al „idealismului" prozodic, nimic nu întruchipează mai bine, la polul opus, miopia „materialistă" a practicianului înlănțuit de aparențe decît punctul de vedere atît de original, dar din păcate și atît de fals, al cercetătorului ieșean.

Eroarea sa logică seamănă cu cea identificată cîndva de E. Schrödinger pe traiectul epistemic pozitivist: postulînd „principiul obiectivării" drept condiție inițială a observației științifice, spiritul cunoscător ajunge la un moment dat în faza cînd neregăsindu-se în realitatea cercetată interpretează drept rezultat al investigației tocmai ipoteza de lucru pe care și-a impus-o din start. Analog, M. Bordeianu pornește de la aserțiunea nedemonstrată a inexistenței ca realitate autonomă a matricii ritmice subiacente textului propriu-zis. Negînd ab initio existența planului ritmic și considerînd nivelul textului drept singurul real, el își desfășoară întregul demers în limitele stricte ale acestui nivel și nemaiîntîlnindu-se nicăieri cu matricea ritmică abstractă pe care a exclus-o cu bună știință din cîmpul cercetării are impresia că i-ar fi demonstrat inexistența.

Departe de un exclusivism atît de categoric, Gh. Tohăneanu și I. Funeriu rămîn și ei prea legați de substanța lingvistică a textului poetic, ceea ce îi împiedică să sesizeze o serie întreagă de aspecte de principiu privind raporturile accent lingvistic — ictus prozodic, cezura și corelațiile ritm — măsură, chestiuni asupra cărora ne vom opri la momentul potrivit.

1.1.2. Argumentele unei viziuni „dualiste"

Că atît „idealismul" cît și „materialismul" ritmic sînt fiecare în parte insuficiente pentru construirea unei explicații consistente a ritmului poetic românesc se poate dovedi cu argumente aflate la îndemîna oricărui cititor de poezie. Redarea sacadată, mecanică, cu sublinierea tuturor ictușilor din schema ideală a ritmului vine în vădită contradicție atît cu firea limbii cît și cu deprinderile noastre de

lectură. Este suficient să refuzăm scandarea pentru a observa de îndată că într-o poezie corect ritmată abaterile de la tiparul ritmic ideal constituie regula și nicidecum excepția.

Forma standard a endecasilabului iambic $\frac{\cup\,2}{\cup\,2}$

$$\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup$$

o întîlnim în sonetul *Paris* de O. Goga doar în versurile al optulea și al zecelea

1.	„La geam îmi cîntă-n ritmuri cadențate	$\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup$ *(A)*
2.	Haotica Parisului năvală,	$\cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup$ *(B)*
3.	Cînd o ascult în goana-i triumfală,	$\cup\cup\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup$ *(C)*
4.	Simt inima pămîntului cum bate.	$\cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup$ *(B)*
5.	Ca pe-un ostaș înfrînt de oboseală	$\cup\cup\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup$ *(C)*
6.	M-a biciuit năpraznica cetate,	$\cup\cup\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup$ *(C)*
7.	Drumeț orbit de flăcări nevisate.	$\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup$ *(A)*
8.	Îmi plimb prin ea umila mea sfială.	$\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup$ *(D)*
9.	De-acum sînt robul mîndrei metropole,	$\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup$ *(A)*
10.	În suflet simt cum crește-ntr-una zvonul	$\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup$ *(D)*
11.	Din preajma auritelor cupole.	$\cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup$ *(B)*
12.	Dar nopțile cînd umbre moi se lasă	$\cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup$ *(E)*
13.	Și-n jur de mine urlă Babilonul,	$\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\cup\cup\,2\ \cup$ *(A)*
14.	Eu mă visez în sat la noi acasă..."	$\cup\cup\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup$ *(F)*

în timp ce schema notată convențional cu *A*

$$\cup\,2\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\ \cup\ \cup\,2\ \cup$$

figurează în patru versuri (1, 7, 9 și 13), iar schemele de tip *B*

$$\cup\,2\ \cup\ \cup\ \cup\,2\ \cup\ \cup\ \cup\,2\ \cup$$

și *C*

$$\cup\ \cup\ \cup\,2\ \cup\,2\ \cup\ \cup\ \cup\,2\ \cup$$

în cîte trei (2, 4, 11 și, respectiv, 3, 5, 6).

Exemplul a fost ales absolut la întîmplare și nu este deloc greu de găsit un sonet din care tipul ideal *D* să lipsească cu desăvîrșire:

1. „Ascultă glasul frunzelor bronzate, ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ (*A*)
2. Cînd asprul vînt de toamnă le frămîntă ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ (*A*)
3. E un suspin metalic ce-nspăimîntă ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ (*C*)
4. Pornit din mii de strune descordate ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ (*A*)

5. Foșnesc prin goluri game variate ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ (*A*)
6. Și-n nesfîrșite șuierări s-avîntă: ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ (*G*)
7. Vioare, flaute și harfe cîntă ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ (*H*)
8. Stridente psalmodii destrăbălate... ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ (*B*)

9. Ascultă glasul frunzelor pălite ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ (*A*)
10. Cînd gem de vîntul toamnei biciuite ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ (*A*)
11. Și cad... și mor, îngălbenind cărarea ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ (*H*)
12. E comedie plînsul lor și-i dramă: ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ (*F*)

13. Iar dacă vreai să-ți înțelegi chemarea ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ (*G*)
14. Ascultă glasul frunzelor de-aramă...” ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ (*A*)

(M. Codreanu: *Simbolism de toamnă*)

Păstrînd pentru schemele deja întîlnite aceeași notație literală ca mai sus, se constată că jumătate dintre versurile celui de al doilea sonet aparțin tipului *A*, în timp ce schema clasică *D* a fost eliminată cu totul. Două variante noi, *G* și *H*, și-au făcut apariția în locul tipurilor dispărute *D* și *E*.

Cui datorăm existența acestei multiplicități de realizări ritmice diferite ale endecasilabului iambic? Evident, particularităților materialului lingvistic ce „umple” schema ritmică dată. Avînd în vedere că, în general, fiecare cuvînt este purtător al cel mult unui accent lingvistic, un vers alcătuit din trei cuvinte ca:

„Stridente psalmodii destrăbălate”

va avea doar trei vîrfuri accentuale în loc de cinci, cîte cere organizarea ritmică teoretică a endecasilabului.

Într-un asemenea caz M. Bordeianu, plasînd bare de măsură la limita dintre cuvinte ∪ ⏑ ∪/ ∪ ∪ ⏑/ ∪ ∪ ∪

⏑ ∪, consideră versul compus din trei unități ritmice diferite și inegale ca lungime, un amfibrah, un anapest și un mesomacru. Concluzia sa este că versul ar fi „poliritmic”, idee absurdă în sine, căci poliritmie nu poate exista decît pentru un mănunchi de procese concomitente ce se desfășoară în ritmuri diferite, o mișcare unică neputînd fi decît ori ritmică, ori aritmică. În cazul de față se vede ușor că silabele accentuate ale cuvintelor ce compun versul nu sînt distribuite oricum, ci ele ocupă exclusiv poziții lovite de ictus în schema „ideală” *D*. Varianta *B* în discuție pare să fi luat deci naștere din *D* prin atenuarea a doi tempi, al doilea și al patrulea, după cum varianta *A* provine din același *D*, după estomparea celui de al patrulea tempo. Este ceea ce Gh. Tohăneanu numește „substituire” [76]: unui ictus din prototipul ritmic i se substituie în forma derivată o moră neaccentuată.

Semnalarea „substituirilor” se dovedește suficientă pentru a proba inconsistența „idealismului” ritmic. Teza modelului ideal ce-și subordonează substanța lingvistică supunînd-o fără a întîmpina vreo rezistență trebuie să cedeze în favoarea unei viziuni mai nuanțate, potrivit căreia limba dobîndește și ea valențe active, dacă nu se constituie cumva chiar în termenul hotărîtor al problemei. „Materialismul” ritmic optează pentru această ultimă ipoteză. Constatînd că realizările ritmice diferite ale unui tip de vers dat au la bază, așa cum s-a arătat, deosebiri în ceea ce privește numărul, lungimea și succesiunea cuvintelor ce alcătuiesc versul, metricianul „materialist” conchide că planul ritmic nu constituie o realitate în sine, ci doar manifestarea specifică a unei anumite combinatorici lexicale. Autonomia matricii ritmice, departe a fi evidentă, se cere demonstrată, iar demonstrația trebuie să scoată în evidență că după cum limba perturbă ritmul alterîndu-i structurile (prin apariția variantelor cu „substituiri”) și ritmul la rîndul său se dovedește capabil să producă devieri în funcționarea limbii, ceea ce reprezintă cea mai bună garanție că el există ca ceva distinct de obiectul acțiunii sale.

Să propunem cîteva argumente în favoarea autonomiei planului ritmic :

1° Se știe că în cadrul frazei elementele relaționale și alte instrumente gramaticale (de ex. articolele) nu poartă accent, indiferent dacă sînt mono- sau polisilabice. Presiunea ictusului prozodic poate modifica însă acest statut accentual. În pozițiile cele mai „tari" ale schemei ritmice, corespunzînd ictușilor cezurei și clausulei (rimei), norma lingvistică se vede încălcată în favoarea normei ritmice :

„Solitarul rege, seara, *după* ∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ [∠ ∪]
cină, bea otravă dintr-o cupă". ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪

(Nina Cassian : *Pasiențe*)

„Alt Parlament ca toate *cele* ∪∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪ [∠ ∪]
Ce-au fost, dar sper n-or să mai fie : ∪ ∠ ∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪
Ocări, scandaluri, gălăgie", ∪ ∠ ∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪

(G. Ranetti : *Postbellum*)

„Iar eu obscurul, cu acesta *care* ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ [∠ ∪]
De două ceasuri stau în fața ta ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠
Cu mîinile vîrîte-n buzunare — ∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪
Eu voi muri și toți mă vor uita". ∪∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪∪∪ ∠

(G. Topîrceanu : *Bustului meu*)

„Că zilele-n restriște ∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪
Se-nalță și apun ∪ ∠ ∪∪∪ ∠
Ca *niște* ∪ [∠ ∪]
Baloane de săpun" ∪ ∠ ∪∪∪ ∠

(G. Topîrceanu : *Rapsodii de vară*)

Exemplele de mai sus privesc unități bisilabice, care luate izolat posedă totuși o silabă relativ proeminentă pe care ictusul final nu face decît să o pună în evidență. Se valorifică astfel o virtualitate accentuală în fond proprie limbii, ceea ce ne împiedică să vorbim fără rezerve de o abatere de la norma lingvistică. Dar iată cum se

prezintă lucrurile cînd elementul în cauză este monosilabic :

„Turma nici subtilă ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
Nici sublimă, *ci* ∠ ∪ ∠ ∪ [∠]
Oaia unanimă ∠ ∪∪∪ ∠ ∪
Clară ca de zi"* ∠ ∪∪∪ ∠

(Dan Botta : *Cantilenă*)

„Achim Cotor pricepe sfatul ! ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
El zvîrle plosca la amar, ∪ ∠ ∪ ∠ ∪∪∪ ∠
Ia ușa-n cap să fugă, — *dar* ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ [∠]
Pe uși Savinca-a pus lăcatul !" ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪

(G. Coșbuc : *Un Pipăruș modern*)

„Piciorul meu asasinat ∪ ∠ ∪ ∠ ∪∪∪ ∠
mai pur e decît celălalt ∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪∪
căci morții — cum se știe — au ∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪ ∠
un sînge-abstract în vine, *sau* ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ [∠]
un transparent stihar de gală ∪∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
pe o credință ideală" ∪∪∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪

(Nina Cassian : *Fratele de cruce*)

Întîmplător, exemplele de mai sus se referă la conjuncții, dar aceeași schimbare de regim accentual o suferă și prepozițiile :

„Incomodă-n soare, *ca* ∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪ [∠]
Un gunoi în ochi ; nefastă ∪∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
Ca un chibiț ce-ți stă-n coastă ∪∪∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪
La un joc de bacara ;" ∪∪∪ ∠ ∪∪∪ ∠

(G. Topîrceanu : *Cioara*)

---

* Oarecum în dubiu rămîne doar accentuarea sau nu a conjuncției *nici*, căci clausula *ci* nu poate fi rostită aici altfel decît accentuat. În favoarea interpretării noastre :

„nici subtilă ∠ ∪ ∠ ∪
nici sublimă" ∠ ∪ ∠ ∪

pledează structura anaforică a enunțului, al cărui paralelism sintactic se cere subliniat prin apăsarea pe termenul ce se repetă.

articolul adjectival :

„Acolo toți săracii vor fi chiaburi, iar *cei* ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ // ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ | ∠ |
Bogați or să ajungă calici ca vai de ei". ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ // ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠

(G. Ranetti : *Parabola lui Iov*)

ba chiar pronumele reflexive :

„Zise ∠ ∪
— *Mi* se | ∠ | ∪
Pare ∠ ∪
Că îndrăzneala ta, șoșon, e mare". ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪

(G. Ranetti : *Gheața și șoșonul*)

și particulele verbale auxiliare :

„Miniștri cruzi ! Mai bine *v-ați* ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ | ∠ |
Fi hotărît să suprimați ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∠
Atîtea mii de sinecuri ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∠
Nu pîinea de l-atîtea guri !" ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ ∠

(I. L. Caragiale : *Petiție către guvern*)

Este interesant de observat că intensitatea deosebită a ictusului final ne împiedică să sesizăm de la lectura primului vers natura dactilică a unei rime ca :

„Zic și temnicerii că ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ ∪
Ești ca în biserică" ∪ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ ∪

(T. Arghezi : *Țara piticilor*)

pe care inițial sîntem înclinați s-o interpretăm drept masculină, adică :

„Zic și temnicerii că" ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ ∠

așteptînd o rimă pereche oxitonă de tipul *plecă*, *dă*, *mă*. Abia după parcurgerea celui de al doilea vers, caracterul

propriu-zis[4] al rimei devine limpede și statutul accentual al versului întîi se cere reconsiderat. Ca și în cazul :

„Șapte e mai bine, că... ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ ∪
Decît o duminecă" ∪ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ ∪

(T. Arghezi : *Țara piticilor*)

prima lectură lasă impresia de imperfecțiune a rimei, aceasta fiind simțită ca inegal accentuată (v. definiția lui N. Constantinescu [25] pag. 43), în genul :

„Tu-mi cei chiar nemurirea *mea* ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ | ∠ |
În schimb pe-o sărutare, ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪
Dar voi să știi *asemenea* ∪ ∠ ∪ ∠ | ∪ ∠ ∪ ∪ |
Cît te iubesc de tare" ; ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪

(M. Eminescu : *Luceafărul*)

Dar, odată cu recitirea primului vers în lumina celui de al doilea, rimele argheziene își relevă corectitudinea, în timp ce rima eminesciană citată rămîne „aproximativă".

La observația ce s-a mai făcut * că accentuarea clausulelor este în versul românesc obligatorie, trebuie adăugat că ictusul ce lovește clausula se dovedește atît de puternic încît poate provoca devieri de la norma lingvistică, ceea ce nu se întîmplă cu nici un alt ictus interior al versului, exceptîndu-l pe cel al cezurei. Avem în fond de a face cu un tip deosebit de accent, cu rol esențial în organizarea versului, pe care îl vom nota prin ‖ Anticipînd puțin, vom spune că el constituie elementul prozodic ce condiționează măsura, lungimea maximă a versului românesc fiind impusă de cerința revenirii la intervale ce nu pot depăși anumite limite a acestui ictus forte. Să nu încheiem

* „Există două puncte nodale ale versului unde silabele marcate poartă întotdeauna accentul ; acestea sînt cuprinse în secvența care încorporează rima și în secvența care precede cezura" ([41], pag. 87).

acest punct fără a da și un exemplu de „dezatonizare" a unei prepoziții atinse de ictusul forte ce precede cezura :

„Sînt fără dubiu, *pînă* în unghii, un artist ;
Aceste răgușite gîlejuri fac dovadă :
A ține un imperiu imens pe-un vîrf de spadă
Nu e aceasta treabă de bun echilibrist ?"

∪∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪ // ∪ ∠ ∪∪∪ ∠
∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪ // ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪ // ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
∪∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪ // ∪ ∠ ∪∪∪ ∠

(C. Chioralia : *Nero aclamat în circ*)

2° O trăsătură specifică a limbii române este și ceea ce s-ar putea numi „oroarea de spondei". Întîmpinăm întotdeauna o oarecare dificultate la emiterea unei secvențe sonore cuprinzînd două silabe accentuate juxtapuse. Intercalarea unei pauze sau rostirea atonă a uneia dintre unitățile respective constituie soluția ad-hoc la care se recurge de obicei. Dacă, bunăoară, nimic nu ne împiedică să spunem „bun rămas !" (∠ ∪ ∠) accentuînd egal ambele cuvinte, odată cu schimbarea ordinii termenilor sîntem puși în situația de a alege între a despărți cuvintele printr-o scurtă pauză „rămas... bun !" (∪ ∠ ∅ ∠) sau a estompa pînă la dispariție accentul unuia dintre ele. În acest caz, din considerente atît semantice (se insistă pe urarea de bine și nu pe ideea despărțirii) cît și pragmatice (silaba finală apare în general prelungită, căci contextul situațional impune de obicei un contur intonațional ascendent), cuvîntul ce-și pierde accentul este, paradoxal, cel mai lung : „rămas bun !" (∪ ∪ ∠).

La întîlnirea a două cuvinte monosilabice „pline" (posedînd sensuri lexicale de sine stătătoare) ne putem (1) aștepta ca șansele de „atonizare" la unuia sau a altuia să depindă de raporturile lor semantice reciproce, dar nu și de ordinea lor, deoarece, oricum le-am dispune în spațiu, avem de a face tot cu o succesiune de tipul ∠ ∠ și dificultatea rostirii rămîne aceeași. Secvențele *trup sfînt* și *sfînt trup* sînt cam la fel de greu de pronunțat și alegerea termenului pe care să-l privăm de accent este de așteptat

să fie rezultatul unei opțiuni semantice : ideea exprimată cere să se insiste cu precădere pe substantiv sau pe adjectiv. Cum cititorul a recunoscut desigur în varianta răsturnată *sfînt trup* o memorabilă sintagmă barbiană, să reamintim întregul vers în care figurează :

„Sfînt trup și hrană sieși, hagi rupea din el"

∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ // ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠

Cine dictează în acest caz atonizarea lui *sfînt* în raport cu *trup* ? Poate caracterul de termen regent al substantivului, consolidat de rolul său de apoziție a subiectului ce urmează. Simpla intervertire a termenilor sintagmei ruinează această explicație :

„Trup sfînt și hrană sieși, hagi rupea din el"

∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ // ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠

Acum situația s-a inversat. Termenul tare este epitetul iar substantivul rămîne în umbră, văduvit de accent ca o prepoziție oarecare. Cui datorăm această schimbare de roluri ? Răspunsul nu poate fi decît unul : exclusiv presiunii exercitate asupra textului de planul ritmic supratextual. Ictusul prozodic nu se naște aici din accentul lingvistic, ci se impune ca o realitate în sine de care funcționarea accentului lingvistic trebuie să țină seamă.

3° Menționam mai sus drept o altă cale posibilă de evitare a spondeilor intercalarea unei pauze între cele două silabe accentuate. Cînd silabele corespund la două cuvinte diferite, nimic nu ne împiedică să recurgem la o atare soluție, dar există și situația, ce-i drept rară, cînd ciocnirea silabelor accentuate are loc în cuprinsul unui cuvînt compus. Numeralul *treizeci* provine din două elemente lexicale de sine stătătoare, egal îndreptățite să poarte accentul. Încadrarea într-o schemă ritmică binară (trohaică sau iambică) va cere sacrificarea unuia dintre accente, acesta putînd fi oricare dintre ele : rostirile *'treizeci* (∠ ∪) și *trei'zeci* (∪ ∠) sînt ambele posibile. Soluția alternativă, cea a pauzei intercalate, pare exclusă, căci sparge unitatea cuvîntului. De aceea, atunci cînd cerințele schemei ritmice

reclamă o atare rezolvare se recurge la un compromis. Intervalul silabic ce ar corespunde pauzei este umplut prin vocalizarea semiconsoanei *i* și scindarea diftongului. Cuvîntul se pronunță atunci trisilabic *'tre-i-'zeci* (⏑ — ⏑), ceea ce constituie un alt exemplu de tribut plătit de norma lingvistică normei ritmice :

„Ca rinocerul care-atacă trenul — — ⏑ — — ⏑ — ‖ —
încerc să trec de treizeci de ani — ⏑ — ⏑ — [— — ⏑] — ‖
dar îngerul meu purul și obscenul — ⏑ — — — ⏑ — — — ‖ —
s-a prăbușit lovit de bolovani" — — — ⏑ — ⏑ — — — ‖

(M. Dinescu : *Cîntec de rinocer*)

Că versul al doilea nu reprezintă o simplă scăpare de condei din impetuoasa strofă de debut a unei poezii de altfel riguros ritmate, o dovedește reluarea procedeului în finalul, la fel de strict alcătuit sub raport prozodic :

„ținți-o* bine ca să-i dăm cu prafuri — ⏑ — ⏑ — — — ⏑ — ‖ —
otrăvitoare și chemați țigani... — — — ⏑ — — — ⏑ — ‖
Aud roind în jurul meu tarafuri — ⏑ — ⏑ — — — ⏑ — ‖ —
și-ncerc să trec de *treizeci* de ani" — ⏑ — ⏑ — [— — ⏑] — ‖

Asemănătoare, prin ciocnirea a două silabe accentuate în interiorul unui cuvînt compus, era și problema încadrării într-o schemă ritmică regulată a termenului „nepoetic" *hexacontetraedre* propusă și rezolvată de Eminescu astfel :

„Cînd aduce blonda Liză — — ⏑ — ⏑ — ‖ —
Șocoteala unei vedre — — ⏑ — — — ‖ —
Universul cristaliză — — ⏑ — — — ‖ —
Hexacontetraedre" — ⏑ — ⌀ ⏑ — ‖ —

(M. Eminescu : *Cristalografie*)

Aici dificilul cuvînt posedă în mod excepțional, pe lîngă silaba lovită de accentul principal (penultima) alte trei poziții silabice susceptibile de a primi accente secundare.

* De remarcat aici licența transferării verbului *a fine* la conjugarea a II-a, încă o concesie lingvistică făcută „dulcii tiranii" a ritmului.

Or, distanțele dintre acestea au astfel de valori (2 silabe + 1 silabă + 2 silabe) încît pentru orice dispunere a cuvîntului în raport cu schema binară (trohaică), două dintre accente ar fi fost întotdeauna sacrificate, ele neputînd coincide cu pozițiile unor ictuși prozodici ai matricei ritmice. Soluția pauzei intralexicale este de departe cea mai bună, căci salvează toate cele patru accente ale cuvîntului compus. Și aici intuiția poetului s-a dovedit exactă.

4° În cazul dubletelor accentuale (cuvinte susceptibile de două sau mai multe accentuări diferite dintre care o formă este cea uzuală, iar alta rară, arhaică sau regională), impunerea rostirii mai puțin obișnuite constituie tot un rezultat al presiunii modelatorii exercitate de ritm asupra planului lingvistic. În versul eminescian ce urmează schema ritmică ne obligă la accentuarea excepțională *preóți* (⏑ —) :

„Căci n-avem sfinții voștri, voi ne mustrați, preoți",

⏑ — ⏑ — — ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ — [⏑ —]

(M. Eminescu : *Preot și filosof*)

aproape la fel ca în :

„Preot rămas din a vechimei zile" [⏑ —] ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — — ⏑

(M. Eminescu : *Veneția*)

și altminteri decît în :

„Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet".

[— ⏑] ⏑ ⏑ — — ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ — ⏑ —

(M. Eminescu : *Epigonii*)

5° Că ictusul prozodic nu reprezintă doar o ipostază specifică a accentului lingvistic, ci un element aparținînd unui alt nivel semiotic, cel al structurilor ritmice ascunse în spatele textului, o dovedește spectaculos și posibilitatea alcătuirii de poezii cu cuvinte inventate, ca următorul

sonet, îmbibat de un autentic parfum evocator, al Nineî Cassian :

„Au înmorit drumatice miloave	∪∪∪ₓ∪ₓ∪∪∪ᵤ∪	(*C*)
sub rocul catinat de niturași.	∪ₓ∪∪∪ₓ∪∪∪ᵤ	(*B'*)
Atiția venizei de bori mărgași...	∪ₓ∪∪∪ₓ∪ₓ∪ᵤ	(*E'*)
Atîtea aîne strămătînd, estrave...	∪ₓ∪ₓ∪∪∪ₓ∪ᵤ∪	(*H*)
Nicicînd guluiul arfic, bunurași	∪ₓ∪ₓ∪ₓ∪∪∪ᵤ	(*A'*)
n-a tofărit atîtea nerucoave	∪∪∪ₓ∪ₓ∪∪∪ᵤ∪	(*C*)
Era pe cînd cu veli și alibave	∪ₓ∪ₓ∪ₓ∪∪∪ᵤ∪	(*A*)
Cozimiream pe-o șaită de gopași.	∪∪∪ₓ∪ₓ∪∪∪ᵤ	(*C'*)
Dar azi mai tumnărie-mi pare stena	∪ₓ∪∪∪ₓ∪ₓ∪ᵤ∪	(*E*)
cu care goltul feric m-a clăuns	∪∪∪ₓ∪ₓ∪∪∪ᵤ	(*C'*)
și zura-i nedă, mult clenteena...	∪ₓ∪ₓ∪ₓ∪∪∪ᵤ∪	(*A*)
Doar vit și astrichie-n telehuns.	∪ₓ∪∪∪ₓ∪∪∪ᵤ	(*B'*)
Îmi zurnuie, sub noafe, melidena	∪ₓ∪∪∪ₓ∪∪∪ᵤ∪	(*B*)
și linful zurnuie, răuns, prăuns...	∪ₓ∪ₓ∪∪∪ₓ∪ᵤ	(*H'*)

Mecanismul interrelației nivel lingvistic — nivel ritmic ni se dezvăluie aici în întregime. Deși majoritatea cuvintelor, și în mod special cele „pline" (dacă se poate vorbi de plenipotență semantică în cazul unor unități lexicale cu sferă noțională vidă !) nu aparțin limbii române, morfemele flexionare ne dau indicații suficiente pentru accentuarea unora dintre ele. Astfel în primul vers, *înmorit* este evident participiul unui verb de conjugarea a IV-a ce nu poate fi decît oxiton, *drumatice* — pluralul feminin sau neutru al unui adjectiv format prin derivare cu sufixul *— ic* neîndoielnic proparoxiton, iar *miloave* pare a corespunde unui singular *miloavă* ce ar accepta cu greu accentul pe altă silabă decît penultima. Aceste trei accente cu localizare cunoscută conferă versului o structură ritmică de endecasilab iambic, varianta *C* (am păstrat notațiile convenționale introduse la întocmirea schemelor ritmice ale sonetelor „Paris" de O. Goga și „Simbolism de toamnă" de M. Codreanu). Ceea ce se cere cu deosebire subliniat este că succesiunea de silabe accentuate și neaccentuate dedusă :

∪∪∪ₓ∪ₓ∪∪∪ᵤ∪ (*C*)

induce o structură ritmică diferită de ea însăși, și anume :

∪ₓ∪ₓ∪ₓ∪ₓ∪ᵤ∪ (*D*)

Că lucrurile stau așa ne-o dovedește faptul că numai prototipul *D* posedă proprietatea de a genera, prin „substituirea" unor poziții lovite de ictus prin silabe neaccentuate, contururile ritmice ale tuturor celorlalte versuri. Astfel varianta *H* se obține din *D* printr-o „substituire" operată în a șasea poziție silabică a schemei, în timp ce aceeași *H* nu poate fi derivată din *C* prin nici un procedeu acceptabil, căci a admite și posibilitatea „substituirii" ∪ → ₓ ne-ar conduce la concluzia absurdă că orice text, fie el în versuri sau în proză, constituie o variantă corectă a oricărei formule ritmice imaginabile.

Se vede limpede că tiparul ritmic al endecasilabului se situează la alt nivel decît cel al înșiruirii de poziții accentuate și neaccentuate dintr-un vers oarecare.

El se constituie ca un al treilea plan, deosebit nu numai de cel concret lingvistic ci și de planul simbolic al succesiunii „morelor" asociate textului. Stratificarea acestor trei niveluri ar fi pentru primul vers al sonetului, următoarea :

Nivelul III : ∪ₓ∪ₓ∪ₓ∪ₓ∪ᵤ∪

Nivelul II : ∪∪∪ₓ∪ₓ∪∪∪ᵤ∪

Nivelul I : „Au înmorit drumatice miloave"

Se observă că nivelul I este propriu fiecărui vers în parte, nivelul II corespunde în general mai multor versuri (aici primului și celui de al șaselea, iar în varianta sa catalectică — versurilor 8 și 10), pe cînd nivelul II, același pentru toate versurile, este comun și altor poezii scrise în endecasilabi iambici. Prelungind analogia propusă în primul paragraf, am putea spune că nivelul I este cel al imanenței textuale, nivelul III — cel al transcendenței ritmice, iar nivelul II reprezintă locul lor de întîlnire, glanda pineală a joncțiunii ritm — text.

Se cuvine să observăm, pe de altă parte, că orientarea raționamentului nostru a fost determinată aici de cerințele

diagnozei ritmului. Pornind de la nivelul I al textului, am identificat raporturile accentuale din primul vers (nivelul II), deducînd apoi matricea ritmică abstractă (nivelul III). Aceasta din urmă odată cunoscută, regimul accentual incert al unor unități lexicale din versurile următoare se precizează prin raportare la prototipul ritmic respectiv. Astfel, considerat izolat, *rocul* din versul al doilea ar putea fi tot atît de bine forma articulată a unui substantiv *roc*, în care caz apare ca paroxiton (⏑ ∪), cît și un substantiv nearticulat analog cu atestatul *recul* și oxiton ca și el (∪ ⏑). Opțiunea imediată, pe negîndite, a cititorului pentru prima variantă presupune recunoașterea implicită a schemei *D* drept tipar ritmic și al celui de-al doilea vers, căci, dintre schemele accentuale corespunzătoare rostirilor *'rocul* (∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏓) și *ro'cul* (∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏓), numai cea dintîi este compatibilă cu *D*, adică poate fi derivată din ea prin regulile de transformare acceptate de ritmul poetic românesc.

Față de drumul urmat aici, care este cel al receptării structurilor ritmice, creația poetică parcurge un itinerar opus. Pentru poet ritmul nu este, ca pentru cititor, produsul versului, ci un cadru prestabilit, liber ales, o *forma mentis* ce îngrădește și dirijează fluxul rostirii poetice. Producerea versurilor are drept punct de plecare nivelul III și, după cum vom încerca să arătăm mai departe, chiar un strat mai profund decît acesta. Aplicînd tiparului ritmic fixat anumite transformări impuse de particularitățile accentuale ale materialului lingvistic cu care lucrează, poetul obține, practic simultan, dată fiind solidaritatea dintre substanța și forma expresiei, faciesul orizonturilor II și I. Descrierea regulilor de transformare și a condițiilor lor de aplicare, fără cunoașterea cărora ar fi cu neputință să păsim mai departe, face obiectul paragrafului următor.

1.1.3. Metamorfozele matricii ritmice

Considerînd, potrivit celor arătate mai sus, că ictusul asociat cezurei și clausulei constituie o entitate aparte, calitativ distinctă de ictusul comun, întrucît posedă în

raport cu acesta proprietatea suplimentară de a putea modifica statutul accentual al unităților lexicale obișnuit atone, vom spune că nivelul III, cel al tiparelor ritmice, operează cu trei tipuri de unități: neaccentuate (∪), afectat de ictusul *comun* (⏑) și de ictusul *forte* (⏓). Numai pentru a nu încărca prea mult repertoriul de simboluri utilizate, vom nota tot prin ∪, ⏑ și ⏓ unitățile ce alcătuiesc nivelul II, deși, riguros vorbind, fiecare nivel ar trebui să-și aibă alfabetul propriu. O notație ca, de pildă, 0, 1, 2 în loc de ∪, ⏑, ⏓ pentru nivelul II n-ar face însă decît să complice inutil lucrurile, îngreunînd analiza schemelor ritmice, a căror scriere în alfabetul consacrat de manualele mai vechi de prozodie (∪, —) ne pare mai intuitivă și ca atare mai lesne de urmărit. Păstrăm așadar notațiile nivelului III și pentru planul derivat, imediat inferior, fără a uita însă că de data aceasta ele se referă la unități cu un grad de abstracție mai redus, mai apropiate de orizontul imanenței textuale. În plus, la nivelul II apare un simbol nou, ∅, reprezentînd mora „vidă", adică o poziție silabică cerută de matricea ritmică, dar rămasă fără acoperire lingvistică, o pauză în genul celor utilizate în muzică pentru completarea măsurilor neîncheiate. Prezența elementului ∅ caracterizează în general schemele zise *catalectice* (trunchiate) în terminologia metricii clasice:

„Astăzi, soarele prin ceață	⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏓ ∪
S-a născut din haos, mort,	∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∅ — suprimare
Pe-nserata dimineață	∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏓ ∪
Cenușie ca un cort".	∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏓ ∅

(T. Arghezi: *Gravură*)

Față de matricea ritmică de la nivelul III care este ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ⏓ ∪, descoperim aici două tipuri de transformări elementare:

$$1^\circ\ ⏑ \to \cup \quad \text{și} \quad 2^\circ\ \cup \to \varnothing$$

Cu alte cuvinte, o unitate neaccentuată se poate substitui unei poziții lovite la nivelul III de ictusul comun.

iar o poziție neaccentuată de la acest ultim nivel poate fi suprimată.

Transformarea de tip 1°, de care ne-am ocupat deja (ea corespunde „substituirilor" definite de Gh. Tohăneanu), poate avea loc în absolut orice poziție a schemei ritmice :

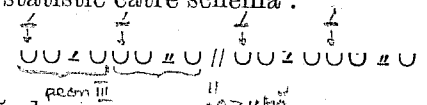
„Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri	∪ ∠ ∪ ∠ ∪ [∪]³ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
Și nicodată n-or să vie iară,	∪ [∪]¹ ∪ ∠ ∪ [∪]³ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
Căci nu mă-ncintă azi cum mă mișcară	∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ [∪]⁴ ∪ ∠ ∪
Povești și doine, ghicitori, eresuri,	∪ ∠ ∪ ∠ ∪ [∪]³ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
Ce fruntea-mi de copil o-nseninară	∪ ∠ ∪ [∪]² ∪ ∠ ∪ [∪]⁴ ∪ ∠ ∪
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri".	∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ [∪]⁴ ∪ ∠ ∪

(M. Eminescu : *Trecut-au anii*)

Se observă cum fiecare poziție lovită de un ictus comun în matricea ritmică intră sub incidența regulii de transformare ∠ → ∪ : prima poziție în versul al doilea, a doua în versul al cincilea, a treia în versurile unu, doi și patru și, în fine, a patra în versurile trei, cinci și șase.

Deși, după cum se vede, „substituirea" e posibilă pretutindeni, ea are loc preferențial în poziția marcată ce precede nemijlocit ictusul forte. Astfel, din analiza distribuției accentelor în 2081 de versuri iambice cu măsura de 14 silabe aparținînd poeților V. Cîrlova, I.Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, C. Bolliac, A. Mureșanu, V. Alecsandri, M. Eminescu, Al. Macedonski și Al. Vlahuță, cercetătoarea Marie Kavková [54] a găsit că ultimul ictus dinaintea clausulei este „substituit" în cca 72% din cazuri, pe cînd cel imediat precedent nu suferă transformarea decît în proporție de cca 12%. O situație asemănătoare, diferența dintre valori nefiind însă la fel de mare (57% față de 22%) se întîlnește și înaintea celuilalt ictus forte al versului, corespunzător cezurei. Probabilitatea actualizării ictușilor comuni din matricea ritmică

înregistrează așadar fluctuații în lungul versului. Acestea au forma unor oscilații, dependente atît de pozițiile ocupate de ictușii forte ai cezurei și clausulei cît și de lungimea medie a cuvîntului. Astfel, de pildă, versul trohaic de 16 silabe tinde statistic către schema :



reprezentată de

„Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă,
Ce cu-a turmelor pășune, a ei patrie ș-o schimbă",

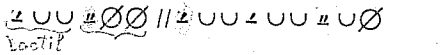
în care transformarea ∠ → ∪ afectează preponderent pozițiile marcate impare. Metrul unui atare vers pare a fi mai degrabă peonul III decît troheul, dar aceasta vorbind în termenii unei destul de vagi analogii, întrucît ideea de metru nu pare să-și afle locul printre conceptele proprii versificației românești.

Cea de a doua transformare menționată, ∪ → ∅, este suportată cu precădere de poziția următoare ictusului forte, atît în clausulă :

„Pajul Cupidon, vicleanul,	∠ ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∪
Mult e rău și alintat"	∠ ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∅

cît și înainte de cezură :

„Sara pe deal buciumul sună cu jale"



Prima situație este extrem de frecventă, căci se asociază procedeului mult uzitat de alternare a rimelor masculine cu cele feminine ; in schimb cea de a doua e cu totul neobișnuită, întrucît presupune contiguitatea a două silabe accentuate, situație, cum am mai spus, greu acceptată de limbă. Eludarea dificultății de rostire ivite prin alăturarea accentelor se face printr-o pauză ce se dovedește în cazul în speță de un admirabil efect artistic. Continui-

INSTITUTUL POLITEHNIC
— BIBLIOTECA

tatea sintactică a versului (nu deplină, fiindcă adesea primul emistih este constituit dintr-un grup suficient sieşi : „Turmele-l urc", „Apele plîng", „Stelele nasc", „Nourii curg", „Valea-i în fum") a reprezentat, probabil, elementul ce l-a determinat pe poet să nu-şi dispună strofa de maniera :

„Sara pe deal
Buciumul sună cu jale
Turmele-l urc
Stele le scapără-n cale,
Apele plîng,
Clar izvorînd în fîntîne ;
Sub un salcîm,
Dragă, m-aştepţi tu pe mine",

aranjament care ar fi implicat un număr exagerat de ingambamente.

În strofa :

„Stelele-n cer — ∠ ∪∪ ∠ ∅∅
Deasupra mărilor — ∪∪∪ ∠ ∪∪
Ard depărtările — ∠ ∪∪ ∠ ∪∪
Pînă ce pier" — ∪∪∪ ∠ ∅∅

} îmbrăţişate

primul vers este structural identic cu emistihul întîi din „Sara pe deal..." şi pauza ce-l desparte de versul următor nu pare mai lungă decît cea a cezurei elegiei eminesciene, dar discursul poetic nu putea fi segmentat decît aşa din pricina facturii „îmbrăţişate" a rimei şi măsurii.

Transformarea $\cup \rightarrow \varnothing$ dă naştere versurilor zise catalectice (trunchiate) şi se aplică deopotrivă schemelor trohaice :

4°
„Eu te văd răpit de farmec, — ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪
Cum îngîni cu glas domol, — ∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∅
În a apei strălucire — ∪∪ ∠ ∪∪∪ ∠ ∪
Întinzînd piciorul gol" — ∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∅

(M. Eminescu : *O, rămîi...*)

şi amfibrahice :

„Făclic de veghe pe umezi morminte, — ∪ ∠ ∪∪ ∠ ∪∪ ∠ ∪∪ ∠ ∪
Un sunet de clopot în orele sfinte, — ∪ ∠ ∪∪ ∠ ∪∪ ∠ ∪∪ ∠ ∪
Un vis ce îşi moaie aripa-n amar — ∪ ∠ ∪∪ ∠ ∪∪ ∠ ∪∪ ∠ ∅
Astfel ai trecut de al lumii otar" — ∪ ∠ ∪∪ ∠ ∪∪ ∠ ∪∪ ∠ ∅

(M. Eminescu : *Mortua est !*)

cît şi celor dactilice :

„Ies gospodinele — ∠ ∪∪ ∠ ∪∪
Iuţi ca albinele — ∠ ∪∪ ∠ ∪∪
Părul le flutură — ∠ ∪∪ ∠ ∪∪
Toate dau zor. — ∠ ∪∪ ∠ ∅∅
Unele mătură, — ∠ ∪∪ ∠ ∪∪
Altele scutură — ∠ ∪∪ ∠ ∪∪
Colbul din pătură — ∠ ∪∪ ∠ ∪∪
Şi din covor — ∪∪∪ ∠ ∅∅

(G. Topîrceanu : *Rapsodii de primăvară*)

Dacă, de regulă, poziţia afectată este una următoare ictusului forte ∠, există şi posibilitatea ca „substituirea" să se facă înaintea acestuia, în interiorul versului. Este marea idee ritmică din *Mai am un singur dor...*

„Mai am un singur dor : — ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∅ ∅
În liniştea serii — ∪ ∠ ∅ ∪∪ ∠ ∅ ∪
Să mă lăsaţi să mor — ∪∪∪ ∠ ∪ ∠ ∅ ∅
La marginea mării" — ∪ ∠ ∅ ∪∪ ∠ ∅ ∪

Dispariţia unei more produce aici o lungire a vocalei accentuate din silaba anterioară, cerînd rostirea tînguioasă *liniştea, máarginea, séerii, măării.*

Suprimabile sînt şi celelalte două tipuri de elemente alcătuitoare ale matricei ritmice, ceea ce se poate scrie sub forma regulilor de transformare :

$3° \ \angle \rightarrow \varnothing$ şi $4° \ \angle \rightarrow \varnothing$

Prima regulă se aplică cu următoarea restricție contextuală: dacă o unitate ⏑ este supusă regulii 3°, toate celelalte unități ⏑ care o preced pînă la cel mai apropiat element de tip ⏓ trebuie să suporte acțiunea aceleiași reguli. Rezultatul este suprimarea unei întregi porțiuni de vers ca în exemplul:

„Ei, acum te uiți la cană,	⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪
Că s-a spart! Dar dă-o-n foc!	∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∅
Nu-mi fii inimă dușmană	⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏓ ∪
Cînd vezi răul lîngă mine	∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏓ ∪
Haide, prinde-mă mai bine	⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏓ ∪
De mijloc!	∅ ∅ ∅ ∅ ∪ ∪ ⏓ ∅

(G. Coșbuc: „Ispita")

Aici prototipul ritmic de la nivelul III este ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪ întocmai ca și în:

„Și, cu șorț de jupînească,	∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏓ ∪
Rîndunele vin	∅ ∅ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∅
Și deretică prin casă,	∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏓ ∪
Iar pe mese-așternprosoape	∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪
Și dau lavițele-aproape,	∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏓ ∪
Cane-aduc cu vin".	∅ ∅ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∅

(G. Coșbuc: „Nuntă în codru")

Versul final al primului citat prezintă în poziția a treia o „substituire" de tip 3° care atrage după sine suprimarea și a unității ⏑ din poziția întîi a versului, spre deosebire de versurile 2 și 6 din al doilea citat unde numai unitatea ⏑ inițială este eliminată. Cum elementele ⏑ alternează în matricea ritmică cu elemente ∪, este necesar să se aplice totodată și regula 2° (∪ → ∅) de suprimare a unității neaccentuate exact de cîte ori a acționat regula 3°.

Evident, în cazul ritmurilor ternare, unde la fiecare unitate ⏑ revin cîte două unități ∪, numărul transformărilor de tip 2° va fi dublu față de cel al transformărilor de tip 3°:

„Frunziș al pădurii bătrîne,	∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏓ ∪
Doinești, o, tovarășe-al meu!	∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏓ ∅
Doinește și vîntul prin grîne,	∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏓ ∪
Iar apa-n izvoare murmură	∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏓ ∪
Și spune, tot spune din gură,	∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏓ ∪
Tot spune mereu".	∅ ∅ ∅ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏓ ∅

(G. Coșbuc: *Pierde-Vară*)

Regula 4° (⏓ → ∅) operează mai ales în clausula versului (deși nu există piedici principiale împotriva aplicării sale la cezură) și dă naștere unor versuri catalectice:

„Cînd amintirile-n trecut	∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏓
Încearcă să mă cheme	∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏓ ∪ ∅
Pe drumul lung și cunoscut	∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏓
Mai trec din vreme-n vreme"	∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪ ∅

(M. Eminescu: „Cînd amintirile...")

Obligativitatea prezenței în fiecare vers a unui ictus forte face necesară aplicarea aici a unei noi transformări, solidare cu 4°:

$$5°\ \text{⏑} \rightarrow \text{⏓}$$

ce afectează obligatoriu ictusul comun imediat precedent pentru a nu priva versul de vîrful accentual indispensabil, al clausulei. Astfel, față de schema ideală ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓, elementul ⏓ din versurile 2 și 4 a migrat către stînga cu două poziții.

Un auz interior atent va surprinde lesne o anumită deosebire între durata ultimei vocale accentuate a versului în cazul „substituirilor" ∪ → ∅ și ⏓ → ∅. În:

„Critici voi, cu flori deșerte,	⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪
Care roade n-ați adus —	∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∅
E ușor a scrie versuri	∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪
Cînd nimic nu ai de spus"	∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∅

finalul versurilor 2 și 4 sună sec, tăiat, abrupt, de altminteri în perfect acord cu verdictul răspicat dat interlocutorilor imaginari ai poetului, efect amplificat de faptul că strofa respectivă urmează unui șir de 6 strofe alcătuite exclusiv din versuri acatalectice. După curgerea uniformă, netulburată a 25 de octosilabi iambici completi, încheierea versului „trunchiat" :

„Care roade n-ați adus — "

lovește urechea scurt, ca un plesnet de bici.

Nu în același fel este percepută absența ultimei silabe a versului cînd avem de a face cu o transformare de tip 4°

„A fost odată ca-n povești	∪ˏ ∪ˏ ∪∪∪ ˻
A fost ca niciodată	∪ˏ ∪∪∪ ˻ ∪∅
Din rude mari, împărătești	∪ˏ ∪ˏ ∪∪∪ ˻
O prea frumoasă fată"	∪ˏ ∪ˏ ∪ ˻ ∪∅

Aici vocalele accentuate din cuvintele *niciodată, fată* sînt dimpotrivă lungite, spațiul silabei absente fiind umplut de ecoul clausulei. Magdalena Oprea ([63], pag. 174) vorbește în acest caz de „tăceri accentuate", ceea ce ni se pare, dacă nu cu totul inexact, în orice caz exprimat într-un fel cam impropriu, deoarece ictusul poziției silabice vide a dispărut, fiind transferat cu două silabe mai înainte potrivit legii 5°. indisolubil legate de 4°.

Cu privire la acest „ecou" specific anumitor versuri catalectice, ne încumetăm să lansăm o ipoteză a cărei confirmare (sau infirmare) nu o vedem posibilă în afara unor studii experimentale, fonometrice *. Pornind de la analogia cu procedeul din „Mai am un singur dor...", unde mora vidă ∅ este inserată în chiar corpul cuvîntului :

„Nu-mi plîngă la creștet" ∪ˏ∅ ∪∪∪ ˻∅∪

* Astfel de cercetări, cu evident folos pentru înțelegerea bazei acustice a structurilor ritmice, desfășoară,de pildă, Linda Bradley Funkhouser [21].

ceea ce are ca rezultat lungirea vocalelor *î* și *e* din *plîngă* și *creștet*, am propune pentru al doilea vers al *Luceafărului* interpretarea :

„A fost ca niciodată" ∪ˏ ∪∪∪ ˻∅∪

Această nouă dispunere a morei vide ni se pare mai judicioasă, întrucît vocala ce suportă lungirea este evident cea a silabei proeminente a cuvîntului, lovită de ictusul forte, și nu palida vocală finală a clausulei. Transformările elementare ale matricii ritmice ar fi, în acest caz, în număr de patru :

∪ˏ ∪ˏ ∪ˏ ∪ ˻
↓1 ↓2 ↓3 ↓4
∪ˏ ∪ ∪ ∪ ˻ ∅ ∪

Primele trei aparțin tipurilor cunoscute 1°, 5° și 2°. Cea de a patra aduce în discuție o nouă „substituire" :

6° ˻ → ∪

Întrebarea este dacă o asemenea transformare este compatibilă cu legile versificației românești. Posibilitatea alternării rimelor masculine cu cele dactilice :

„Ia eu fac ce fac de mult	˻ ∪ˏ ∪ˏ ∪ ˻ ∅
Iarna viscolu-l ascult,	˻ ∪ˏ ∪∪∪ ˻ ∅
Crengile-mi rupîndu-le	˻ ∪∪∪ ˻ ∪∪ ∅
Apele-astupîndu-le",	˻ ∪∪∪ ˻ ∪∪ ∅

ca și, mai rar, dar nu din pricina vreunei restricții prozodice, ci doar a puținătății cuvintelor anteproparoxitone, a rimelor feminine cu cele hiperdactilice :

„Iar noi locului ne ținem	∪∪ˏ ∪∪∪ ˻ ∪
Cum am fost așa rămînem :	∪∪ˏ ∪ˏ ∪ ˻ ∪
Marea și cu riurile,	˻ ∪∪∪ ˻ ∪∪∪
Lumea cu pustiurile",	˻ ∪∪∪ ˻ ∪∪∪

ne permite să răspundem afirmativ la întrebare. Transformarea 6° există și, aidoma lui 4° și din aceeași pricină, este solidară cu regula 5°, prin efectul căreia se salvează ictusul forte al versului.

Corolarul, desigur surprinzător, dar greu de respins fără o temeinică analiză, al ipotezei noastre ar fi că perechea *niciodată — fată* reprezintă un fel de rimă dactilică, având drept penultimă silabă prelungirea — ecou a vocalei accentuate *a* care „umple" cumva locul ocupat în schema accentuală a versului de mora vidă ∅ :

„A fost ca nici-o-da-a-tă"
∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∟ ∅ ∪

Că tendința de „dactilizare" a unor rime feminine în anumite contexte metrice favorizante nu este o supoziție complet lipsită de temei, ne-o arată și „ecoul" greu de negat al clausulelor paroxitone *adorá(a)tă, coboá(a)ră, prea-curá(a)tă, fecioá(a)ră, Marí(i)e* ce se naște din analogia (am numi-o chiar inerție accentuală) cu rimele dactilice precedente în :

„Rugămu-ne-ndurărilor,	∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∟ ∪ ∪
Luceafărului mărilor !	∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∟ ∪ ∪
Din valul ce ne bîntuie	∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∟ ∪ ∪
Înalță-ne, ne mîntuie !	∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∟ ∪ ∪
Privirea adorată	∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∟ ∅ ∪
Asupră-ne coboară,	∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∟ ∅ ∪
O, maică prea-curată	∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∟ ∅ ∪
Și pururea fecioară,	∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ∟ ∅ ∪
Marie !"	∅ ∅ ∅ ∅ ∪ ∟ ∅ ∪

(M. Eminescu : *Ta twam asi*)

Rezumînd, realizările ritmice posibile ale versului românesc clasic se obțin din matricea ritmică de bază a acestuia prin aplicarea simplă sau combinată a mai multor tipuri de transformări elementare a căror recapitulare sintetică face obiectul tabelului 1. Dintre cele 12 transformări teoretic posibile, trei (∪ → ∪, ∠ → ∠, ∟ → ∟) le-am denumit banale, deoarece, formal, lasă neschimbate elementele

matricei ritmice. Caracterul tautologic al acestor substituții este însă numai aparent, el fiind generat de convenția de notație potrivit căreia nivelurile II și III operează cu un același alfabet. De fapt, așa cum am mai menționat,

NIVELUL II (formula ritmică concretă a versului)		NIVELUL III (matricea ritmică) ∪	∠	∟
	∪	TRANSFORMARE BANALĂ	TRANSFORMARE LIBERĂ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∟ ↓ ∪ ∪ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∟ *Mă cunoșteau vecinii toți*	TRANSFORMARE CONDIȚIONATĂ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∟ ∪ ↓ ↓ ∠ ∪ ∠ ∟ ∪ ∪ ∪ *Oastea mea cu flamurile*
	∠	TRANSFORMARE INTERZISĂ	TRANSFORMARE BANALĂ	TRANSFORMARE INTERZISĂ
	∟	TRANSFORMARE INTERZISĂ	TRANSFORMARE CONDIȚIONATĂ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∟ ↓ ↓ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∟ ∪ ∅ *Mai trec din vreme-n vreme*	TRANSFORMARE BANALĂ
	∅	TRANSFORMARE LIBERĂ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∟ ∪ ↓ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∟ ∅ *Șed la masa mea de brad*	TRANSFORMARE CONDIȚIONATĂ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∟ ∪ ↓ ↓ ∅ ∅ ∠ ∪ ∠ ∪ ∟ ∅ *Cane-aduc cu vin*	TRANSFORMARE CONDIȚIONATĂ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∟ ↓ ↓ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∟ ∪ ∅ *Corăbii negre duce*

avem de a face cu elemente fundamental diferite : cele aparținînd nivelului III sînt unitățile abstracte ale prototipului ritmic al versului, pe cînd cele de la nivelul inferior nu reprezintă decît substitute simbolice ale silabelor, considerate din punctul de vedere al proprietăților lor accentuale.

Alte două tipuri de transformări ($\cup \rightarrow \varnothing$, $\overline{\cup} \rightarrow \cup$) le-am numit *libere* întrucît se pot aplica singure, independent de orice altă transformare. Prin opoziție cu ele, înlocuirile $\overline{\cup} \rightarrow -$, $- \rightarrow \cup$ și $- \rightarrow \varnothing$ sînt *condiționate*. Ele apar întotdeauna cuplate, două cîte două, $\overline{\cup} \rightarrow -$ cu $\overline{-} \rightarrow \overline{\cup}$ și $- \rightarrow \cup$ cu $\overline{\cup} \rightarrow -$. Tot condiționată este și transformarea $- \rightarrow \varnothing$, ce nu se întîlnește decît însoțită de $\overline{\cup} \rightarrow \overline{\varnothing}$, căci numai aplicate împreună aceste două reguli realizează scurtarea versului cu menținerea ritmului de bază.

Dar simultaneitatea aplicării a două reguli de transformare diferite nu este singurul tip de restricție impusă „substituirilor". După cum a rezultat deja din descrierea acestor reguli, ele pot fi supuse și unor condiționări de natură sintagmatică. Astfel, dacă au loc $- \rightarrow \cup$ sau $- \rightarrow \varnothing$ atunci înlocuirea — pereche $\overline{\cup} \rightarrow -$ se aplică nu oricărei unități $\overline{\cup}$, ci numai celei imediat anterioare lui $-$. De asemenea, regula $- \rightarrow \varnothing$ nu pare să acționeze și înainte de cezură, unde scurtînd primul emistih ar dezechilibra măsura. O clasificare mai fină a regulilor de transformare nebanale va distinge așadar :

a. O transformare liberă, independentă de poziția din matricea ritmică la care se aplică : $\overline{\cup} \rightarrow \cup$

b. O transformare liberă, posibilă doar într-una dintre pozițiile ce succed unei unități purtătoare a ictusului forte $-$, sau, excepțional, în interiorul versului (*Mai am un singur dor...*) : $\cup \rightarrow \varnothing$

c. O transformare condiționată, independentă de poziție : $- \rightarrow \cup$

d. O transformare condiționată, posibilă doar în clausulă, nu și la cezură : $- \rightarrow \varnothing$

e. O transformare condiționată care se aplică numai ultimei unități $\overline{\cup}$ dinaintea unui element $-$, afectat de una dintre regulile c, d : $\overline{\cup} \rightarrow -$

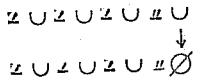
f. O transformare condiționată ce presupune atît aplicarea sa regresivă pînă la întîlnirea primului element $-$, cît și suprimarea de fiecare dată a morelor neaccentuate adiacente : $\overline{\cup} \rightarrow \varnothing$

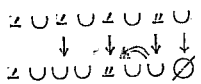
Fiecare transformare, cu excepția celor banale, își are, după cum se vede, condițiile specifice de aplicare, individualitatea funcțională proprie. De combinarea lor în fascicule de „substituiri", ca efect al liberei opțiuni a autorului, dar și al interdependențelor lor structurale intrinseci, depinde faciesul ritmic al nivelului II.

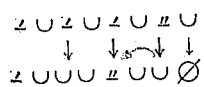
Spre exemplificare, să urmărim modul cum se valorifică prototipul ritmic al octosilabului trohaic într-un fragment eminescian din *Scrisoarea a III-a*. Pentru mai lesnicioasa observare a tuturor transformărilor, am repetat în dreptul fiecărui vers matricea ritmică generală $\overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} -$, indicînd prin săgeți toate „substituirile" nebanale :

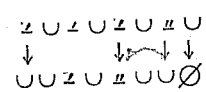
„Substituiri" nebanale

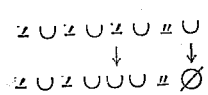
1. „De din vale de Rovine	$\overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} -$ $\downarrow \quad \downarrow$ $\cup - \overline{\cup} - \cup - \overline{\cup} -$	2
2. Grăim, Doamnă, către Tine,	$\overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} -$ $\downarrow \downarrow \quad \downarrow$ $\cup - \overline{\cup} - \cup - \overline{\cup} -$	3
3. Nu din gură, ci din carte	$\overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} -$ $\downarrow$ $\overline{\cup} - \overline{\cup} - \cup - \overline{\cup} -$	1
4. Că ne ești așa departe.	$\overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} -$ $\downarrow$ $\cup - \overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} -$	1
5. Te-am ruga, mări, ruga	$\overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} -$ $\downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow$ $\cup - \overline{\cup} - \cup - \overline{\cup} \varnothing$	4
6. Să-mi trimiți prin cineva	$\overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} - \overline{\cup} -$ $\downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow$ $\cup - \overline{\cup} - \cup - \overline{\cup} \varnothing$	3

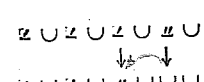
7. Ce-i mai mîndru-n valea Ta :  1

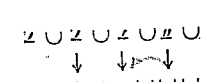
8. Codrul cu poienele,  4

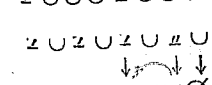
9. Ochii cu sprîncenele ;  4

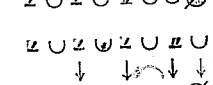
10. Că şi eu trimite-voi  4

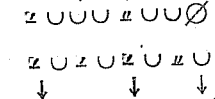
11. Ce-i mai mîndru pe la noi :  2

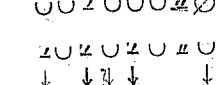
12. Oastea mea cu flamurile,  2

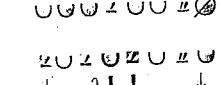
13. Codrul şi cu ramurile,  3

14. Coiful nalt cu penele,  3

15. Ochii cu sprîncenele.  4

16. Şi să ştii că-s sănătos,  3

17. Că, mulţămind lui Cristos,  5

18. Te sărut, Doamnă, frumos".  4

Ceea ce izbeşte în primul rînd la schemele ritmice ataşate versurilor de mai sus este marea varietate de realizări ale prototipului ritmic iniţial. Deosebirea dintre nivelurile ritmice III şi II este atît de pronunţată încît nu există nici măcar un singur vers care să fie produsul exclusiv al unor transformări banale. În număr total de 53, „substituirile" nebanale revin în medie la 53 : 18 = 2,94, adică aproape 3, pentru fiecare vers.

În configurarea schemei ritmice de la nivelul II sînt angajate patru din cele şase transformări nebanale posibile. Cea mai frecventă, $\angle \to \cup$, figurînd de 23 de ori, afectează, cum era de aşteptat pentru o matrice ritmică trohaică, numai poziţiile fără soţ : prima şi a cincea de cîte 9 ori, a treia de 5 ori. Utilizată de 12 ori în poziţie finală, regula $\cup \to \varnothing$ produce tot atîtea versuri catalectice. În fine, transformările condiţionate $\angle \to \shortparallel$ şi $\shortparallel \to \cup$ apar împreună de cîte 7 ori, în legătură cu <u>ocurenţa</u> unor clausule dactilice (poienele, sprîncenele, trimite-voi, penele, sprîncenele, dintre care a treia este o rimă inexactă, „inegal accentuată") sau hiperdactilice (flamurile, ramurile).

Dar aceasta nu e tot. Pe lîngă „substituirile" menţionate, compatibile cu codul prozodic al versificaţiei noastre clasice, întîlnim şi 4 transformări de tip $\cup \to \angle$, etichetate în tabelul 1 drept interzise. Aceste derogări de la regula jocului, considerate uzual drept <u>licenţe ritmice</u>, devin aici nu doar <u>acceptabile</u>, ci ele reprezintă chiar un procedeu extrem de fericit de „simulare" a modalităţilor liricii populare.

Dacă în cazul versurilor :

„Grăim, Doamnă, către Tine" „Te-am ruga, mări, ruga"

prin concesia rostirii atone a cuvintelor *grăim* şi *mări* se mai poate ajunge la scheme deductibile din matricea ritmică ideală :

$\cup \cup \angle \cup \cup \cup \shortparallel \cup$ şi $\cup \cup \angle \cup \cup \cup \shortparallel \varnothing$

este cert că în distihul final cuvintele *mulţămind* şi *Doamnă* trebuie rostite ca atare, potrivit accentuării lor naturale

(primul — oxiton, al doilea — paroxiton), ceea ce fracturează ritmul, dar mărește brusc amplitudinea mișcării versului, deschizîndu-l către orizonturile unei melancolii tulburătoare :

„Că mulțămind lui Cristos. ∪∪∪∠∪∪ # Ø
Te sărut, Doamnă, frumos. ∪∪∠∠∪∪ # Ø

1.1.4. Către straturile mai profunde ale organizării ritmice

În cele de mai sus ne-am referit la vers ca la o unitate textuală constituită, relativ autonomă și definită neambiguu. Am pornit așadar de la ipoteza că fluxul continuu al discursului poetic poate fi segmentat într-un mod univoc în secvențe înzestrate cu unele trăsături formale ce le individualizează, prezentînd totodată un anumit grad de repetabilitate de la o secvență la alta. Altfel spus, am presupus că știm ce este versul. Or, nimic în teoriile prozodice de pînă astăzi nu ne îndreptățește să afirmăm că s-ar cunoaște cu adevărat ce înseamnă un vers. Definirea limitelor acestuia cu ajutorul rimei nu este evident satisfăcătoare, căci nu doar în versul alb, ci chiar în cel rimat conștiința încheierii versului precede apariția rimei pereche, care într-o structură strofică mai sofisticată poate întîrzia, de altminteri, destul de mult.

De unde știu, așadar, nu doar poetul, care-și dispune versurile în pagină fără să depună un efort analitic deosebit, dar și auditorul unei poezii recitate, neconcepute de el însuși, unde se sfîrșește și, respectiv, unde începe fiecare vers? Metricienii noștri nu ne-o spun și în ce-i privește pe cei mai mulți dintre ei nici nu vom ști vreodată dacă problema li s-ar fi părut banală sau, dimpotrivă, insolubilă. Oricum, în lumina celor expuse în paragraful precedent răspunsul este ușor de dat : versul (respectiv, emistihul în cazul existenței cezurii) se încheie cu cuvîntul purtător al ictusului forte, în timp ce ictusul comun imediat următor aparține în mod obligatoriu altui vers. Astfel, în textul :

„Și țipau de-a valma-n ramuri miile de guri ! N-alegeai * străini și neamuri, și pe plac cînta tot insul — Clocotea de chiu cuprinsul veselei păduri"

examinînd distribuția accentelor :

∪∪∠∪∠∪#∪∠∪∪∪#∪∪∠∪∠∪#∪∪∪∠∪∠∪#∪
∪∪∠∪∠∪#∪∠∪∪∪#

observăm că atîta timp cît se respectă condiția naturală ca un cuvînt să nu fie împărțit între două versuri succesive segmentarea în versuri rezultă univoc :

∪∪∠∪∠∪#∪/∠∪∪∪#/∪∪∠∪∠∪#∪/∪∪∠∪∠∪
#∪/∪∪∠∪∠∪#∪/∠∪∪∪#/

adică :

„Și țipau de-a valma-n ramuri
Miile de guri !
N-alegeai străini și neamuri
Și pe plac cînta tot insul —
Clocotea de chiu cuprinsul
Veselei păduri"

(G. Coșbuc : *Nuntă în codru*)

Total sau aproape total diferite unul de altul din punct de vedere al substanței fonice alcătuitoare (face excepție numai scurta secvență de sunete a rimei), cele șase versuri obținute aparțin sub raportul schemei lor ritmice, la numai două tipuri : ∪∪∠∪∠∪#∪ (primul, al treilea, al patrulea și al cincilea vers) și ∠∪∪∪#∪ (al doilea și al șaselea). Pasul generalizator următor, determinarea faciesului ritmic al nivelului III, le reduce pe toate la un singur

* Asupra posibilității, deloc excluse, de accentuare proparoxitonă a lui *n-alegeai* (– ∪∪) a se consulta articolul lui Andrei Avram privind transferul accentual în limba română [2].

prototip ritmic (matrice): $\breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \bar{} \cup$ din care derivă ambele tipuri prin transformările elementare:

$$\begin{array}{l} \breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \bar{} \cup \\ \downarrow \\ \cup \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \bar{} \cup \end{array} \quad \text{și} \quad \begin{array}{l} \breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \bar{} \cup \\ \downarrow\downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \\ \varnothing\varnothing \breve{} \cup \cup \cup \bar{} \varnothing \end{array}$$

La acest nivel toate versurile poeziei sînt de fapt identice, ceea ce înseamnă că notînd cu V secvența $\breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \bar{} \cup$, vom putea reprezenta simbolic structura poeziei (s-o numim P) sub forma unei succesiuni de unități de același fel:

$$P = V\,V\,V\,V \ldots V$$

Evident, un nivel de generalizare mai înalt decît cel la care întreaga poezie este notată printr-un simbol unic P nu este de conceput. Acest P poate simboliza orice poezie existentă sau imaginabilă, cumulînd un grad extrem de abstractizare cu o capacitate explicativă practic nulă; căci a afirma că toate poeziile sînt P înseamnă a nu spune în fond nimic pertinent despre ele. Situat dedesubtul acestui nivel cu totul metaprozodic, planul următor în care fiecare P este rescris ca o succesiune:

$$V\,V\,V\,V \ldots\ldots V$$

aduce o primă precizare privind structura poeziei. El evidențiază organizarea acesteia sub formă de unități repetabile, dezvăluind o anumită recurență structurală, fără a implica totuși ideea de ritm, căci ritmicitatea presupune succesiunea în timp sau spațiu (v. accepțiunea din artele plastice și arhitectură) a cel puțin două tipuri de elemente care să alterneze în conformitate cu o anumită lege.

În schimb, la nivelul III planul ritmic general al poeziei este deja fixat, urmînd ca prin transformările discutate în paragraful precedent să se precizeze în amănunt și particularitățile schemei ritmice a fiecărui vers. Oricărui simbol V din șirul de mai sus îi corespunde o aceeași succesiune de elemente $\cup$, $\breve{}$ și $\bar{}$ ce constituie matricea ritmică a versului.

Întrebarea este dacă „substituirea" lui V prin matricea ritmică este o transformare simplă sau se poate descompune la rîndul ei în mai multe mișcări, ceea ce ar reveni la intercalarea între nivelul $V\,V\,V \ldots V$ și nivelul III a altui sau a altor niveluri structurale intermediare.

Singurul metrician român care și-a pus această problemă, propunînd o rezolvare ce ni se pare deosebit de pătrunzătoare și al cărui spirit, în ciuda diferențelor terminologice, ni l-am însușit în cele ce urmează este N. Istrătescu [52]. „Dualist" ca și noi, N. Istrătescu deduce matricea ritmică a versului dintr-un prototip ritmic superior prin intermediul unor reguli de transformare inspirate din semiotica muzicală. Analogia se susține întrucît ritmul poetic nu poate fi gîndit în afara ritmului muzical din care, în fond, filogenetic vorbind, descinde. Or, la baza ritmului în muzică, și deci (ut musica poesis!) și în poezie, stau trei moduli ritmici fundamentali: 2, 3, 4. Ocurența unui timp tare fie din două în două, fie din trei în trei, fie din patru în patru unități temporale (bătăi) constituie regula pe care va trebui să o avem în vedere și în construirea modelului ritmic al versului.

Pentru a ușura înțelegerea mecanismului de derivare a prototipului ritmic (nivelul III) din planul imediat superior (presupusul nivel IV) să considerăm următoarele fragmente:

1. „Împărat slăvit e codrul — $\cup \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \bar{} \cup$
   Neamuri mii îi cresc sub poale" — $\breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \bar{} \cup$

   (M. Eminescu: *Povestea codrului*)

2. „Plecat-am nouă din Vaslui, — $\cup \breve{} \cup \breve{} \cup \cup \cup \bar{}$
   Și cu sergentul, zece", — $\cup \cup \cup \breve{} \cup \bar{} \cup \varnothing$

   (V. Alecsandri: *Peneș Curcanul*)

3. „Praguri de foc îngrădesc creatura. — $\breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \bar{} \cup \varnothing$
   Umbrele lor sînt tăcere și nimb" — $\breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \bar{} \varnothing \varnothing$

   (Șt. A. Doinaș: *Praguri de foc*)

4. „Făclie de veghe pe umezi morminte, ∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˘ ∪
Un sunet de clopot în orele sfinte", ∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˘ ∪

(M. Eminescu : *Mortua est*)

Matricile ritmice corespunzătoare sînt în ordine :

1. ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˘ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˘ ∪
2. ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˘ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˘
3. ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ∪∪ ˘ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˘ ∪∪
4. ∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˘ ∪ ∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˘ ∪

Să notăm : comun $c_1 = \text{ˊ}\cup$, $c_2 = \cup\text{ˊ}$, $c_3 = \text{ˊ}\cup\cup$, $c_4 = \cup\text{ˊ}\cup$

$f_1 = \text{˘}\cup$, $f_2 = \cup\,\text{˘}$, $f_3 = \text{˘}\cup\cup$, $f_4 = \cup\text{˘}\cup$

Secvențele 1, 2, 3, 4 vor putea fi rescrise atunci sub forma : forte

1. $c_1\,c_1\,c_1\,f_1\,c_1\,c_1\,c_1\,f_1$
2. $c_2\,c_2\,c_2\,f_2\,c_2\,c_2\,c_2\,f_2$
3. $c_3\,c_3\,c_3\,f_3\,c_3\,c_3\,c_3\,f_3$
4. $c_4\,c_4\,c_4\,f_4\,c_4\,c_4\,c_4\,f_4$

Similitudinea lor structurală este acum evidentă. Toate cele patru matrici ritmice provin dintr-un arhetip ritmic comun de tipul :

A. cccfcccf...

în care literele *c* și *f* țin locul unor celule ritmice monoaccentuate înzestrate cu un ictus comun și, respectiv, forte. În termenii consacrați de manualele de prozodie, c_1 și f_1 reprezintă variante ale troheului, c_2 și f_2 — variante ale iambului, c_3 și f_3 — variante ale dactilului, c_4 și f_4 — variante ale amfibrahului.

În cazul fragmentelor :

5. „Mamă, orice-i face, ˊ ∪ ˊ ∪ ˘ ∪
Unul numa-mi place", ˊ ∪ ˊ ∪ ˘ ∪

(G. Coșbuc : *Draga mamei*)

6. „O, dulce înger blînd ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˘
Cu ochi uimiți de mari", ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˘

(M. Eminescu : *O, dulce înger blînd*)

7. „La capătul lumii — de unde ∪ ˊ ∪ ˊ ∪∪ ˘ ∪
firescul e boală, iar noi" ∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˘ ∅

(Șt. A. Doinaș : *La capătul lumii*)

8. „Ca slujnicele, noaptea se-ncovoaie ∪ ˊ ∪∪∪ ˊ ∪∪∪ ˘ ∪∅
pe ochii unei bufnițe, și varsă" ∪ ˊ ∪∪∪ ˊ ∪∪∪ ˘ ∪∅

(Șt. A. Doinaș : *Străinul*)

9. „Iar la-ntoarcere să trecem prin pășuni ∪∪ ˊ ∪∪∪ ˊ ∪∪∪ ˘ ∅
Și prin funduri de livadă cu aluni" ∪∪ ˊ ∪∪∪ ˊ ∪∪∪ ˘ ∅

(G. Topîrceanu : *Sfîrșit de vară*)

adăugînd notațiilor precedente altele similare pentru peoni :

$c_5 = \cup\,\text{ˊ}\cup\cup$ $c_6 = \cup\cup\,\text{ˊ}\cup$

$f_5 = \cup\,\text{˘}\cup\cup$ $f_6 = \cup\cup\,\text{˘}\cup$

cele cinci matrici ritmice asociate :

5. ˊ ∪ ˊ ∪ ˘ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˘ ∪
6. ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˘ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˘
7. ∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˘ ∪ ∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˘ ∪
8. ∪ ˊ ∪∪∪ ˊ ∪∪∪ ˘ ∪∪ ∪ ˊ ∪∪∪ ˊ ∪∪∪ ˘ ∪∪
9. ∪∪ ˊ ∪∪∪ ˊ ∪∪∪ ˘ ∪ ∪∪ ˊ ∪∪∪ ˊ ∪∪∪ ˘ ∪

se reduc la cinci scheme izomorfe:

5. $c_1\, c_1\, f_1\, c_1\, c_1\, f_1$

6. $c_2\, c_2\, f_2\, c_2\, c_2\, f_2$

7. $c_4\, c_4\, f_4\, c_4\, c_4\, f_4$

8. $c_5\, c_5\, f_5\, c_5\, c_5\, f_5$

9. $c_6\, c_6\, f_6\, c_6\, c_6\, f_6$

toate ipostaze ale arhetipului ritmic:

B. c c f c c f ...

La fel, pornind de la:

10. „Unde-i bine — ´ ∪ ˘ ∪
Nu-i de mine" — ´ ∪ ˘ ∪
(popular)

11. „Se tînguiesc — ∪ ∪ ∪ ˘
Tălăngi pe căi" — ∪ ´ ∪ ˘
(Șt. O. Iosif: *Doina*)

12. „Ies gospodinele — ´ ∪ ∪ ˘ ∪ ∪
Iuți ca albinele" — ´ ∪ ∪ ˘ ∪ ∪
(G. Topîrceanu: *Rapsodii de primăvară*)

13. „Carpații arate — ∪ ´ ∪ ∪ ˘ ∪
Seninele frunți" — ∪ ´ ∪ ∪ ˘ ∅
(M. Eminescu: *Ștefan cel Mare*)

14. „Somnoroase păsărele — ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ∪ ˘ ∪
Pe la cuiburi se adună" — ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ∪ ˘ ∪
(M. Eminescu: *Somnoroase păsărele*)

ale căror matrici ritmice:

10. ´ ∪ ˘ ∪ ´ ∪ ˘ ∪
11. ∪ ´ ∪ ˘ ∪ ´ ∪ ˘
12. ´ ∪ ∪ ˘ ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ˘ ∪ ∪
13. ∪ ´ ∪ ∪ ˘ ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ˘ ∪
14. ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ˘ ∪

se pot reprezenta și sub forma:

10. $c_1\, f_1\, c_1\, f_1$
11. $c_2\, f_2\, c_2\, f_2$
12. $c_3\, f_3\, c_3\, f_3$
13. $c_4\, f_4\, c_4\, f_4$
14. $c_6\, f_6\, c_6\, f_6$

deducem existența arhetipului ritmic:

C. cf cf...

Cu unele excepții, pe care le vom discuta ceva mai departe, schemele cuaternară, ternară și binară, notate cu *A*, *B* și, respectiv, *C*, stau la baza oricărui vers românesc ritmat. Denumite convențional *arhetipuri* ritmice (pentru a le distinge de *matricile* sau *prototipurile* ritmice de la nivelul III), ele constituie al patrulea nivel de generalitate al modelului ritmic pe care încercăm să-l edificăm aici. În legătură cu acest nou „orizont" al geologiei ritmului sînt de făcut următoarele observații:

1° Cu ajutorul său se explică natura ritmică a cezurii rămasă pînă astăzi cu totul nelămurită *. Specificul ritmului poetic-muzical de a nu permite ocurența unității marcate la intervale mai mari de patru unități impune în

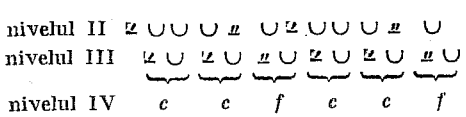
* Încercările de a atribui existența cezurii necesității unor pauze de respirație, tează susținută de mai toți metricienii noștri de la I. Heliade Rădulescu pînă la I. Funeriu (în 1980!), au fost ridiculizate încă de M. Dragomirescu: „Cine inspiră la jumătatea fiecărui vers? Nici măcar un astmatic!" ([40], pag. 207).

versurile mai lungi apariția a două elemente forte. Astfel, dodecasilabul lui Bolintineanu :

„Plînge și suspină tînăra domniță"

(„Muma lui Ștefan cel Mare")

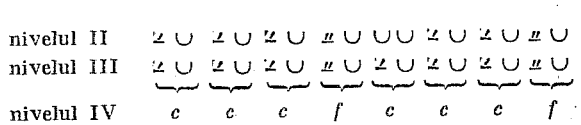
trebuie analizat în felul următor :



adică el se reduce la un arhetip ternar, în timp ce versul eminescian de 16 silabe :

„Lună tu, stăpîna mării, pe a lumii boltă luneci"

(*Scrisoarea I*)

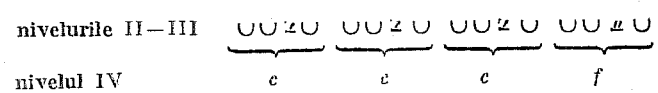


provine dintr-un arhetip cuaternar.

Puternică în versul de mai sus, cezura devine imperceptibilă și poate fi cu totul evitată în recitarea versului :

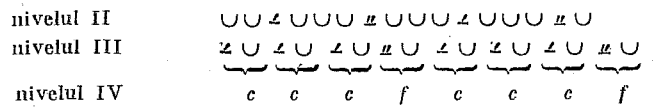
„Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă"

a cărui structură peonică permite înlocuirea primului ictus forte cu unul comun :

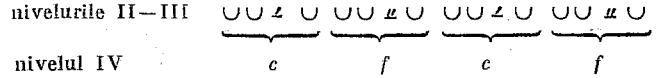


În situația cînd totuși cezura se conservă (ceea ce se întîmplă de obicei din cauza inerției ritmice a lecturii, dar

aici nu este cazul fiind vorba de primul vers al poeziei), sînt posibile două interpretări diferite :



și



arhetipul fiind în primul caz cuaternar și ritmul binar (trohaic) în timp ce în al doilea caz rolurile se inversează : arhetipul este binar și ritmul cuaternar (peonic). Ne aflăm în fața unui exemplu de ambiguitate ritmică ce se rezolvă prin intermediul contextului. Citirea în continuare a poemului ne încredințează că interpretarea corectă este penultima. Nu insistăm aici asupra acestui aspect, căci vom avea prilejul să tratăm în detaliu într-un paragraf aparte problema diagnozei ritmului și a factorilor ce pot genera situații de indecidabilitate între mai multe interpretări ritmice egal sau aproape egal de îndreptățite.

Rămînînd în domeniul cezurii, trebuie spus că analiza prozodică tradițională nu dispunea de mijloacele necesare pentru a explica de ce dintre distihurile de măsură egală (12 silabe) :

„Viitor de aur țara noastră are
Și prevăd prin secoli a ei înălțare"

(D. Bolintineanu : *Ultima noapte a lui Mihai cel Mare*)

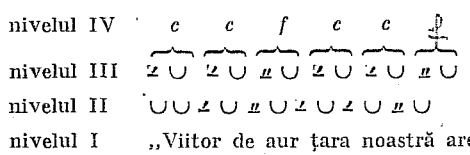
și

„Dacă liniștea pădurii adormite
Nici o veste de-altădată nu-ți trimite"

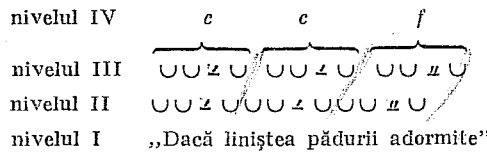
(G. Topîrceanu : *Sfîrșit de vară*)

numai primul conține cezuri, iar cel de-al doilea nu. Răspunsul nostru este simplu. Ritmul versurilor lui Bolinti-

neanu fiind binar (trohaic), ele trebuie să provină dintr-un arhetip alcătuit din șase unități. Or, o secvență de atare lungime nu poate avea un singur vîrf accentual, ci neapărat două. Stratificația nivelurilor ritmice va fi :



În schimb, versurile lui Topîrceanu sînt indubitabil peonice. Cu alte cuvinte, matricea ritmică este alcătuită din celule tetrasilabice, iar arhetipul ritmic va cuprinde doar 12 : 4 = 3 unități. Rezultă piramida ritmică :



unde, datorită existenței unui singur ictus forte, cel final, nu mai este loc pentru cezură.

Studiul structurii de adîncime a ritmului ne dezvăluie astfel și motivația internă, organică, a cezurilor, care, departe de a fi pauzele subiective pe care M. Bordeianu le distribuie haotic *, după criterii ce ne rămîn, s-o recunoaștem, cu totul obscure, reprezintă dimpotrivă consecințele logice și legice ale alcătuirii intime a texturii ritmice a poeziei. Din această perspectivă, abordarea „materialistă", absolut empirică, a problemei de către I. Funeriu, care caută să localizeze cezurile marcînd conștiincios frontierele dintre cuvinte și urmărind coincidența pe verticală a acestor limite ni se pare și ea nesatisfăcătoare și cam superficială. Potrivit metodei de lucru a lui I. Funeriu (op. cit. pag. 84—85) versurile :

„El asculta tremurător ∪∪∪ ∠ ∪∪∪ ∠
Se aprindea mai tare ∪∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∅
Și s-arunca fulgerător ∪∪∪ ∠ ∪∪∪ ∠
Se cufunda în mare" ∪∪∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∅

posedă toate cezură mediană, dat fiind că pretutindeni a patra și, respectiv a cincea silabă aparțin unor unități lexicale diferite. Dacă ar fi însă într-adevăr așa, adică matricea ritmică a versului s-ar scrie ca o dipodie peonică „forte" :

∪∪∪ ∠ ∪∪∪ ∠

atunci ar trebui să considerăm drept arhetip ritmic perechea *ff* care nu mai respectă condiția de definiție a ritmului, căci nu este de conceput o secvență ritmată alcătuită din elemente de același fel. Motivul pentru care versul bisilabic nu există de sine stătător în poezia românească este tocmai acela că el ar constitui la nivelul ritmic IV o unitate de tip forte căreia nu i s-ar opune sintagmatic nici un analog de tip comun, din contrastul cu care să se nască senzația ritmului *.

2° Aruncat peste bord de ultimii cercetători ai versificației noastre (Gh. Tohăneanu, I. Funeriu, M. Bordeianu), conceptul de picior metric este reabilitat în modelul nostru, cu diferența că de data aceasta îl întîlnim abia în straturile profunde ale structurii ritmice. În termeni transformaționali, piciorul metric apare ca secvența de simboluri ce figurează întotdeauna la dreapta și numai la dreapta săgeții corespunzătoare unei reguli de transformare operînd între nivelurile ritmice IV și III. Totalitatea

* Într-un vers de zece silabe el „găsește" nu mai puțin de trei (!) cezuri : „Am uitat mamă, am uitat tată" ∪∪ ∠ // ∠ ∪ // ∪∪ ∠ // ∠ ∪ (op. cit. pag. 155).

* Valabilă în general, nici observația noastră nu trebuie absolutizată, deoarece, chiar în cazul versului bisilabic, alternanța dintre silabele atone și cele accentuate există, atita doar că ritmul generat de această opoziție nu mai este bi- ci monoplanar. El se menține pertinent numai la nivelul III.

regulilor respective, ce se aplică numai asociate două cîte două, este :

$c \to x \cup$	(troheu comun)	$\& f \to y \cup$	(troheu forte)
$c \to \cup x$	(iamb comun)	$\& f \to \cup y$	(iamb forte)
$c \to x \cup\cup$	(dactil comun)	$\& f \to y \cup\cup$	(dactil forte)
$c \to \cup x \cup$	(amfibrah comun)	$\& f \to \cup y \cup$	(amfibrah forte)
$c \to \cup\cup x$	(anapest comun)	$\& f \to \cup\cup y$	(anapest forte)
$c \to x \cup\cup\cup$	(peon I comun)	$\& f \to y \cup\cup\cup$	(peon I forte)
$c \to \cup x \cup\cup$	(peon II comun)	$\& f \to \cup y \cup\cup$	(peon II forte)
$c \to \cup\cup x \cup$	(peon III comun)	$\& f \to \cup\cup y \cup$	(peon III forte)
$c \to \cup\cup\cup x$	(peon IV comun)	$\& f \to \cup\cup\cup y$	(peon IV forte)

(1.1.4.1)

Cum secvențele admisibile la nivelul IV sînt numai :

A ... $c\,c\,c\,f\,c\,c\,c\,f\,c\,c\,c\,f$ ...

B ... $c\,c\,f\,c\,c\,f\,c\,c\,f$ ... (1.1.4.2)

C ... $c\,f\,c\,f\,c\,f$ ...

prin aplicarea regulilor (1.1.4.1) la schemele (1.1.4.2) se deduc ușor toate cele $3 \times 9 = 27$ prototipuri ritmice posibile ale versului. De fapt însă, dacă se ține seama de continuitatea discursului poetic, sugerată grafic prin punctele de suspensie din schemele A, B și C, mulțimea regulilor de transformare se poate reduce la numai trei cupluri :

1. $c \to \cup x$ $\quad \& f \to \cup y$ (tipul iambic)
2. $c \to \cup\cup x$ $\quad \& f \to \cup\cup y$ (tipul anapestic) (1.1.4.3)
3. $c \to \cup\cup\cup x$ $\& f \to \cup\cup\cup y$ (tipul peonic IV)

Într-adevăr, este lesne de arătat că printr-o segmentare convenabilă a prototipului ritmic obținut cu ajutorul acestor substituții se obțin scheme ritmice nu doar iambice, anapestice și peonice IV, ci și de tip trohaic, amfibrahic și peonic I, II și III.

Astfel, prima dublă transformare de mai sus aplicată arhetipului A produce matricea ritmică

... $\cup x \cup x \cup x \cup y \cup x \cup x \cup x \cup y \cup x \cup x \cup x \cup y$ ...

care, în funcție de locul unde amplasăm limita dintre versuri, poate reprezenta deopotrivă un șir de octosilabi iambici sau trohaici. Marcînd frontiera clausulei printr-o bară verticală, continuă în cazul versului iambic și întreruptă în cazul celui trohaic, obținem :

octosilab trohaic

. . . | $\cup$ | $x \cup x \cup x \cup y$ | $\cup$ | $x \cup x \cup x \cup y$ | $\cup$ | $x \cup x \cup x \cup y$ | . . .

octosilab iambic

La fel, șirul obținut prin aplicarea la arhetipul C a perechii de reguli 2

... $\cup\cup x \cup\cup y \cup\cup y \cup\cup x \cup\cup y$ ...

poate fi privit deopotrivă drept o succesiune de versuri hexasilabice anapestice, amfibrahice sau dactilice, după cum diviziunea în versuri este cea notată prin semnele |, | sau, respectiv, ||

hexasilab amfibrahic

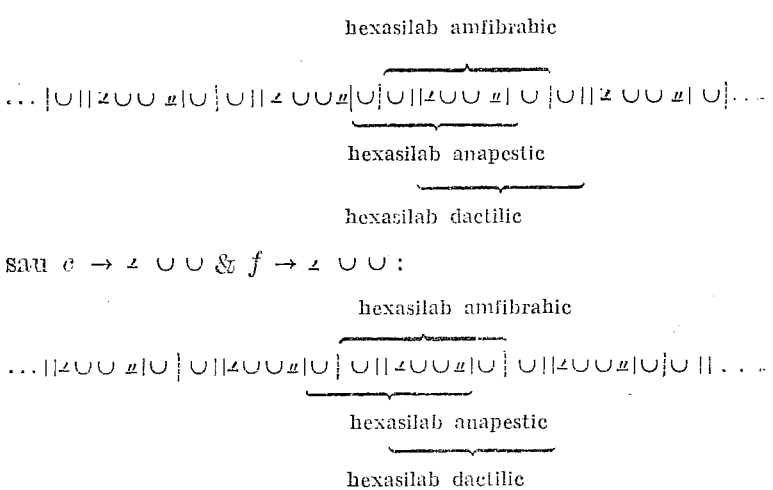
... | $\cup$ | $\cup$ || $x \cup\cup y$ | $\cup$ | $\cup$ || $x \cup\cup y$ | $\cup$ | $\cup$ || $x \cup\cup y$ | ...

hexasilab anapestic

hexasilab dactilic

Cu „decalajul de fază" corespunzător, nu altul ar fi fost rezultatul în cazul cînd s-ar fi aplicat arhetipului C regulile

$e \to \cup \underline{\smile} \cup$ & $f \to \cup \underline{u} \cup$:



sau $e \to \underline{\smile} \cup \cup$ & $f \to \underline{\smile} \cup \cup$:

Totul depinde în fond de combinarea modulilor ritmici ai arhetipului și regulii de transformare (în exemplul de mai sus, primul este egal cu 2, căci în C elementul forte revine din două în două poziții, iar al doilea e egal cu 3, deoarece fiecărui simbol de la nivelul IV i se substituie în toate trei cazurile o unitate trimembră, fie ea de tipul anapest, amfibrah sau dactil), care generează un continuum ritmic segmentabil în tranșe identice, corespunzătoare versurilor sau emistihurilor. Oricum, indiferent că luăm în considerare toate regulile de transformare (1.1.4.1) sau numai perechile (1.1.4.3), prototipul ritmic al oricărui vers se prezintă ca o succesiune de celule ritmice asemănătoare, alcătuite fiecare dintr-un element afectat de ictusul forte sau comun *(arsis* din terminologia clasică) și unul, două sau trei elemente nepurtătoare de ictus *(thesis)*. Într-un cuvînt, imaginea versului la nivelul III ne apare ca o înlănțuire de „picioare" metrice absolut identice, cu excepția celui final, care diferă de precedentele numai prin intensitatea mai mare a accentului prozodic. La acest nivel de generalitate orice vers este acatalectic, cuprinzînd întotdeauna un număr întreg de picioare. Este o cerință

a naturii intime a ritmului, care în structura sa profundă nu poate fi lacunar. Unii tempi ai pulsației ritmice neîntrerupte pot rămîne în stare de virtualitate, în sensul neasocierii lor cu secvențe sonore concrete, dar potențial ei nu încetează să existe. Or, tocmai această potențialitate ritmică a discursului este reflectată de nivelurile III și IV. Geneza acestor straturi ale organizării ritmice impune ca numărul de silabe ale unui vers (emistih) să fie în mod obligatoriu un multiplu de 2, 3 sau 4, astfel că nu sînt posibile decît măsurile :

$4 = 2 \times 2$ (arhetipul C + regula 1 din (1.1.4.3)) ;
$6 = 2 \times 3$ sau 3×2 (arhetipul C + regula 2 sau arhetipul B + regula 1)
$8 = 2 \times 4$ sau 4×2 (arhetipul C + regula 3 sau arhetipul A + regula 1)
$9 = 3 \times 3$ (arhetipul B + regula 2)
$12 = 3 \times 4$ sau 4×3 (arhetipul B + regula 3 sau arhetipul A + regula 2)
$16 = 4 \times 4$ (arhetipul A + regula 3)

Măsurile impare, catalectice, iau naștere abia la nivelul inferior II prin aplicarea regulilor de suprimare a unor elemente, de tip $\cup \to \varnothing$ și $\underline{u} \to \varnothing$, pe care le-am analizat în paragraful precedent.

1.1.5. Radiografia generativă a ritmului

Sîntem acum în măsură să trasăm, cel puțin în liniile sale principale, planul edificiului ritmic, pornind de la straturile sale cele mai adînci, de extremă generalitate, și mergînd pînă la manifestarea concretă, materială, acustică, a ritmului, la întruparea sa în cuvînt.

În vîrful piramidei, pe care o putem considera răsturnată, îngustîndu-se în adîncime ca pîlnia fantastică a infernului dantesc sau, dimpotrivă, sprijinită pe baza fermă a textului, cu vîrful pierdut în aerul rarefiat al abstracți-

unilor, stă simbolul unic, notat convențional cu P. Acesta reprezintă poezia în integralitatea ei, privită ca un fapt de conștiință și sensibilitate indivizibil, în sînul căruia nu se pot opera disocieri.

Inabordabilă la acest nivel altfel decît printr-o receptare globală, întemeiată pe empatia ce se naște din izomorfismul entității receptoare (cititorul) cu entitatea emițătoare (poetul), realitatea P cunoaște la un alt nivel (al V-lea) o ipostază analizabilă. Regula de generare a acestui nou plan :

$$P \rightarrow V\ V\ V\ \ldots .\ V \qquad (1.1.5.1)$$

evidențiază două caracteristici fundamentale ale alcătuirii discursului poetic. Prima este secvențialitatea, organizarea sa sub forma unei succesiuni temporale (sau spațiale, dacă se are în vedere imaginea grafică, convențională și în fond neobligatorie a textului) de unități de un fel oarecare, a doua, mult mai restrictivă, — asemănarea formală a acestor unități componente.

Lanțul rezultant dezvăluie regularitatea, dar încă nu și ritmicitatea structurii, căci pentru a putea vorbi de ritm este indispensabilă existența a cel puțin două tipuri distincte de elemente, diferind unele de altele printr-o trăsătură în raport cu care unele să fie considerate *marcate*, iar altele *nemarcate*.

Ideea de ritm apare pentru prima dată la nivelul următor (al IV-lea), unde prin transformările :

$$V \rightarrow c\,f, \quad V \rightarrow c\,c\,f, \quad V \rightarrow c\,c\,c\,f \qquad (1.1.5.2)$$

înșiruirea de simboluri identice $V\ V\ V\ \ldots\ V$ se preschimbă într-o alternare de periodicitate constantă a elementelor c și f. Prin convenție, vom considera marcate elementele de tipul f, influențați și de observația intuitivă că, în mod subiectiv, dar sistematic, atunci cînd sîntem puși în fața unui mozaic alcătuit din numai două feluri de elemente, ne „sar în ochi" cele aflate în număr mai mic,

profilate pe fondul celorlalte, mai numeroase *. Natura trăsăturii ce distinge clasele de obiecte respective este în acest caz total indiferentă, singurul factor care contează fiind raportul lor numeric. Astfel, după cum fondul unei suprafețe pavate cu plăcuțe de două culori ne pare a avea culoarea plăcuțelor numeric preponderente, tot așa și o notă „ținută", cu valoare temporală mare, se constituie în fond muzical pentru intercalările punctiforme de sunete „stacatti", de durate mult mai mici, iar în cazul nostru elementele c reprezintă **decorul neutru** pe care se detașează simbolurile f.

Ritmul născut din alternarea unităților c și f îl vom numi *macroritm*, avînd în vedere că el se prezintă ca o oscilație de amplitudine superioară în interiorul căreia se dezvoltă pulsațiile mai dese ale *ritmului* propriu-zis. Condiția de existență a macroritmului este ca secvenței $V\ V\ \ldots\ V$ de la nivelul V să i se aplice consecvent una și numai una dintre regulile (1.1.5.2). În caz contrar, s-ar obține o înșiruire dezordonată, haotică, sau în orice caz de perioadă variabilă a elementelor c și f, incompatibilă cu ideea de ritm. Urmează că macroritmul nu poate fi decît de trei feluri :

$$\ldots c\,f\,c\,f\,c\,f\,c\,f\ldots$$
$$\ldots c\,c\,f\,c\,c\,f\,c\,c\,f\,c\,c\,f\ldots \qquad (1.1.5.3)$$
$$\ldots c\,c\,c\,f\,c\,c\,c\,f\,c\,c\,c\,f\,c\,c\,c\,f\ldots$$

numite, în ordine și din motive ce nu mai necesită explicații, macroritm binar, ternar și cuaternar. O secvență finită de elemente c și f înzestrată cu o structură de macroritm am numit-o *arhetip ritmic*. Lanțurile (1.1.5.3) constituie de fapt extinderi infinite ale tuturor arhetipurilor

* De altfel deosebirile materiale dintre elementele unei mulțimi pe care conștiința o investește cu o structură ritmică sînt neesențiale și, la limită, ele pot nici să nu existe, cum se întîmplă atunci cînd sunetele absolut identice emise de un ceasornic ne par diferențiate alternativ în *tic* și *tac*. O analiză detaliată a condițiilor fizice de apariție a senzației de ritm a întreprins S. Chatman ([22] pag. 18—19, 101—106).

ritmice posibile, ele stînd la baza ritmului oricărei poezii românești corect ritmate.

Notînd cu p un picior monoaccentuat afectat de un ictus comun și cu p' omologul său posesor al unui ictus forte, prin aplicarea regulilor de transformare :

$$c \to p \quad \& f \to p'$$

arhetipul ritmic generează prototipul (matricea, tiparul) ritmic al textului. Piciorul p dă numele ritmului poeziei, întrucît periodicitatea la acest nivel (III) este direct perceptibilă, ceea ce nu se întîmplă cu planul mai subtil al macroritmului. Vom spune așadar că versurile :

„Viața lui fusese — $\overset{c}{\smile}\ \overset{c}{\smile}\ \overset{f}{\smile}$
Dulce, pe alese" — $\smile\ \smile\ \smile\ \smile$

(T. Arghezi : *Horă de șoareci*)

a căror matrice ritmică este $\smile\ \smile\ \smile\ \smile\ \smile\ \smile\ \smile\ \smile\ \smile$ sînt scrise într-un ritm binar, troheul, deși macroritmul distihului este ternar : $c\ c\ f\ c\ c\ f$. După cum se vede, avem de a face cu două mișcări ritmice suprapuse, dintre care cea de amplitudine superioară, corespunzătoare macroritmului, îmbracă, în undele ei largi, oscilațiile de mai scurtă respirație ale ritmului propriu-zis. Deși existența unor orizonturi ritmice de periodicitate superioară a fost intuită și de Gh. I. Tohăneanu (cf. considerațiile sale asupra ritmului „secund" din [76]) și Magdalena Oprea (care vorbește de „armonicele superioare" ale perioadei caracteristice a ritmului [63]), nici unul dintre aceștia nu a izbutit să expliciteze convenabil, necum să explice natura macroritmului.

Cît privește regulile de derivare a matricei ritmice (nivelul III) din arhetipul ritmic (nivelul IV), s-a arătat în paragraful precedent că ele se pot reduce la numai trei perechi :

1. $c \to p_1 \quad \& f \to p_1'$
2. $c \to p_2 \quad \& f \to p_2'$
3. $c \to p_3 \quad \& f \to p_3'$

în care p_1 este unul dintre picioarele binare (troheul sau iambul) p_2 — unul dintre picioarele ternare (dactilul, amfibrahul sau anapestul) și p_3 — unul dintre peoni (I, II, III sau IV).

Pentru construirea mai lesnicioasă a ierarhiei de planuri corespunzătoare unui vers desprins din context, va fi avantajos să facem uz, de la caz la caz, de una sau alta dintre variantele regulilor 1—3, deși principial aceste variante sînt echivalente. Astfel, cu toate că substituția $c \to \smile\ \smile\ \underline{\smile} \ \& f \to \smile\ \smile\ \underline{\smile}$ permite generarea pe baza arhetipului nu doar a matricilor anapestice, ci și a celor amfibrahice și dactilice, este mai comod și în același timp mai sugestiv cînd analizăm un vers ca :

„A fi? Nebunie și tristă și goală"

(M. Eminescu : *Mortua est*)

a cărui matrice, formal identică cu schema ritmică de la nivelul II, este :

$$\smile\ \underline{\smile}\ \smile\ \smile\ \underline{\smile}\ \smile\ \smile\ \underline{\smile}\ \smile$$

ca deducerea arhetipului ritmic să o facem prin aplicarea în sens invers a dublei reguli $c \to \smile\ \underline{\smile}\ \smile \ \& f \to \smile\ \underline{\smile}\ \smile$, obținînd direct soluția $c\ c\ c\ f$, în loc să utilizăm transformarea de tip anapestic, care face necesară o operațiune suplimentară de translatare a începutului de vers față de poziția inițială a prototipului ritmic.

Dacă matricea ritmică a versului este în general invariantă pentru o poezie dată, schema (formula) ritmică derivată din aceasta, corespunzătoare la ceea ce am numit nivelul II, diferă de la vers la vers. Rareori însă fluctuația accentelor sau heterometria versurilor vin în contradicție cu prototipul ritmic. Oricît de variată ar fi măsura versurilor :

„Scuturîndu-i casa, tinda — $\smile\ \smile\ \underline{\smile}\ \smile\ \underline{\smile}\ \smile\ \underline{\smile}\ \smile$
Cosma i-a furat oglinda — $\underline{\smile}\ \smile\ \smile\ \smile\ \underline{\smile}\ \smile\ \underline{\smile}\ \smile$
Marelui Mitropolit, — $\underline{\smile}\ \smile\ \smile\ \smile\ \smile\ \smile\ \underline{\smile}\ \varnothing$
Foarfeca de potrivit — $\underline{\smile}\ \smile\ \smile\ \smile\ \smile\ \smile\ \underline{\smile}\ \varnothing$

Și-o grămadă ∅∅∅∅∪∪ ˻ ∪
De borcane cu pomadă. ∪∪ˊ∪ ∪∪ ˻ ∪
O avea ∅∅∅∅∪∪ ˻∅
Spînzurată de curea". ∪∪ˊ∪∪∪ ˻∅

(T. Arghezi : *Țara piticilor*)

ele provin fiecare din matricea ritmică a octosilabului trohaic :

ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˻ ∪

ipostază particulară, la rîndul ei, a arhetipului ritmic *c c c f*, același în fond, deși ritmul și măsura diferă, cu cel al versului eminescian amfibrahic mai sus citat. Invarianța prototipului ritmic constituie principalul factor de unitate a poeziei în ordine prozodică. Iar pentru ca, potrivit unei sănătoase dialectici, această unitate să se realizeze în diversitate, cele nouă tipuri de „substituiri" elementare sistematizate în tabelul 1 permit derivarea din matricea ritmică a unui spectru aproape nelimitat de scheme ritmice diferite.

Multitudinea formulelor astfel obținute corespunde de fapt pluralității căilor de rezolvare a contradicției fundamentale a discursului versificat ce se naște din opoziția ritm-limbă. Căci organizarea în structuri ritmice regulate nu este, în general, proprie limbii și, chiar dacă uneori expresia lingvistică apare asociată cu o structură ritmică, aceasta nu înseamnă că ritmul rămîne mai puțin un fenomen de origine și natură extralingvistice. Provenit din zone străine limbii (nu însă și proceselor de semioză și comunicare în general, dovadă limbajul muzical, căruia ritmul îi este nu suprapus, ci intrinsec), el tinde să impună expresiei lingvistice constrîngeri ce nu sînt întotdeauna suportate cu ușurință. Stînjenită de regularitatea metronomică pe care o presupune ritmul, limba opune rezistență, neacceptînd decît selectiv, condiționat, în orice caz „cum

grano salis", pretențiile tiranice ale vremelnicului ei asociat.

Uneori, dar asemenea situații sînt cu totul rare, ea poate satisface întocmai cerințele ritmului :

„Vreme trece, vreme vine, ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˻ ∪
Toate-s vechi și nouă toate" ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˻ ∪

(M. Eminescu : *Glossa*)

Alteori însă lungimea și tipul accentual (oxiton, paroxiton etc) al cuvintelor folosite sînt astfel încît nici concesiile de ordin topic la care poetul ar putea recurge eventual

„Lacul codrilor albastru ˊ ∪ ˊ ∪∪∪ ˻ ∪
Nuferi galbeni îl încarcă" ˊ ∪ ˊ ∪∪∪ ˻ ∪

(M. Eminescu : *Lacul*)

nu sînt îndestulătoare pentru a asigura respectarea întrutotul a cerințelor ritmului. Astfel în cazul de mai sus, fiecare vers cuprinde doar trei cuvinte „pline", deci numai trei silabe marcate în loc de patru cîte ar fi fost necesare pentru alcătuirea unui octosilab trohaic „perfect". De aceea, oricît de ingenios ar fi (și în cazul de față este din plin) poetul în dispunerea elementelor lexicale componente ale textului său, a cărui versiune „standard" ar trebuie să arate :

„Nuferi galbeni încarcă lacul albastru al codrilor"

el nu va reuși nicicum să asocieze cîte o silabă accentuată fiecărui ictus din prototipul ritmic regulat :

ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˻ ∪
ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˻ ∪

Formula ritmică a versului se îndepărtează prin urmare fatalmente de tiparul ritmic dinainte dat, rezultatul fiind un compromis între structura riguros regulată cerută de ritm și libertatea accentuală pe care ar presupune-o fluxul neîngrădit al expresiei lingvistice.

Crucială pentru înțelegerea specificului ritmului poetic românesc, problema construirii nivelului II necesită o

analiză detaliată și atentă, în vederea căreia mai trebuie făcute unele precizări legate de posibilitățile, dar și de limitele de adaptare a limbii la exigențele structurilor ritmice.

1.1.6. Raporturile accent lingvistic — ictus prozodic

Faptul că ritmul poetic românesc are la bază succesiunea ordonată a silabelor accentuate și, respectiv, neaccentuate, a fost sesizat încă de timpuriu de toți acei metricieni care, nemaimulțumindu-se cu compilarea tratatelor de prozodie clasică, s-au aplecat asupra formelor vii ale poeziei vremii lor. Chiar dacă unii dintre ei mai păstrează încă vechea terminologie a ritmicii cantitative, este limpede că ei atribuie cuvintelor respective un înțeles nou. Astfel, G. Barițiu ([4] pag. 49), după ce îl derutează pe cititor cu afirmația : „Cum că în limba română este o mare mulțime de silabe lungi și iarăși alta cu silabe scurte, nu se îndoiește nici unul cu urechi sănătoase" explică astfel criteriile de apartenență la cele două mulțimi : „regula este pentru urechile românului numai una : toate silabele care poartă asupră-și tonul ascuțit sau lungitoriu în proză sînt lungi și în poezie, și toate cîte au tonul scăzut sau scurtătoriu în vorbirea prozaică sînt scurte și în prozodie", ceea ce reduce metrica sa cantitativă la una curat accentuală.

Ultimul citat cuprinde și ideea, fundamentală pentru analiza corectă a ritmului poetic, că statutul accentual al cuvintelor în poezie nu trebuie să difere de cel din proză. Într-adevăr, recităm versurile, indiferent dacă o facem mental sau cu voce tare, nu scandîndu-le, ci rostind cuvintele ca în vorbirea obișnuită. Ducînd mai departe această observație, cărturarul ardelean ar fi putut ajunge la concluzia extrem de importantă că, dată fiind lungimea diferită a cuvintelor, atîta timp cît ele nu primesc în poezie accente suplimentare față de cele uzuale, distanța dintre două silabe accentuate succesive ar trebui să fie variabilă și ca atare regularitatea metronomică a schemelor teoretice

nu se poate realiza întocmai, decît în cazuri cu totul particulare.

Versul :

„Stă castelul singuratic oglindindu-se în lacuri"

a cărui matrice ritmică ideală este

$$\text{x}\,\cup\,\text{x}\,\cup\,\text{x}\,\cup\,\text{x}\,\cup\,\|\,\text{x}\,\cup\,\text{x}\,\cup\,\text{x}\,\cup\,\text{x}\,\cup$$

conține numai cinci cuvinte „pline" : *stă*, *castelul*, *singuratic*, *oglindindu-*, *lacuri*. Urmează că trei dintre cei opt ictuși prozodici prevăzuți de teorie vor rămîne neactualizați. Într-adevăr schema reală a versului este :

$$\text{x}\,\cup\,\text{x}\,\cup\cup\cup\,\text{x}\,\cup\,\|\,\cup\cup\,\text{x}\,\cup\cup\cup\,\text{x}\,\cup$$

cu numai cinci silabe accentuate în loc de opt.

Cel dintîi metrician care a semnalat fenomenul pare să fi fost I. Heliade-Rădulescu (/48/ pag. 98 și urm.). El analizează corect un vers ca :

„Privighetorul singur"

$$\cup\cup\cup\,\text{x}\,\cup\,\text{x}\,\cup$$

atrăgînd atenția asupra posibilității ca și alte poziții accentuate în schema ritmică ideală să fie ocupate de silabe atone.

Din păcate, observațiile sale nu au avut ecou în lucrările prozodiștilor de mai tîrziu. Ideea eronată că ictusul prozodic lovește fără excepție toate silabele prevăzute de teorie (fiecare a doua silabă în cazul ritmurilor binare — troheu, iamb — și fiecare a treia silabă în cazul celor ternare — dactil, amfibrah, anapest) a continuat să-și exercite timp de încă aproape un secol tirania asupra concepțiilor metricienilor noștri. Rezultatul a fost stoparea practică a cercetărilor pe acest tărîm, căci dogma părea să explice totul, cînd de fapt nu lămurea nimic.

Dar ceea ce e cu adevărat surprinzător este că în capcana acestei prejudecăți s-au lăsat prinși chiar lingviștii, adică tocmai cei cărora le revenea cu precădere misiunea de a semnala inadvertența. Citim astfel în lucrarea co-

lectivă „Introducere în lingvistică" apărută în anul 1965 la Editura științifică (pag. 74) că : „În poezie, putem spune că avem chiar mai multe accente într-un singur cuvînt (cam din două în două silabe) căci, întrucît în limbile moderne, în general, ritmul versului se bazează pe succesiunea regulată de silabe accentate și neaccentuate, fără existența accentelor secundare cuvintele lungi nu ar putea intra în versuri, mai ales în cele bisilabice (trohaice și iambice)".

Acceptarea acestei teze ne-ar conduce la concluzia, cel puțin bizară, că un cuvînt ca *mișcătoarele*, care posedă o singură silabă accentuată în strofa :

„Niște cetăți
Plutind pe marile
Și *mișcătoarele* (∪∪—∪∪)
Pustietăți"

(M. Eminescu : *Stelele-n cer*)

unde ritmul este ternar (dactilic), odată inclus într-un vers iambic, se îmbogățește cu încă două silabe accentuate :

„Privea în zare cum pe mări
Răsare și strălуce
Pe *mișcătoarele* cărări (—∪—∪—)
Corăbii negre duce"

(M. Eminescu : *Luceafărul*)

De fapt nu este deloc greu să ne dăm seama, ascultînd un recitator sau încercînd să rostim noi înșine cît mai natural cele două strofe de mai sus, că tripla accentuare din cazul al doilea este o simplă ficțiune. Mai mult decît atît, lentoarea maiestoasă a cadenței celui de al treilea vers al strofei din „Luceafărul" își află sursa tocmai în creșterea distanței dintre accente, ce sugerează amploarea mișcării fără sfîrșit a valurilor mării :

„Pe mișcătoarele cărări" ∪∪∪ˊ∪∪∪ˊ

Estomparea facultativă a unor ictuși, sesizată și explicată corect de G. I. Tohăneanu, a putut genera și aberanta teorie a „poliritmiei" versului românesc /20/ fundată pe ignorarea, voită sau nu, a faptului că silabele accentuate ale cuvintelor alcătuitoare ale versului nu se distribuie haotic, ci ele coincid cu pozițiile marcate ale matricei ritmice, chiar dacă nu reușesc să le ocupe în totalitate.

Căci numai la o privire superficială, realizările ritmice ale versurilor

„Te urmează în tot locul ∪∪ˊ∪∪∪ˊ∪
Vînturile, valurile" ˊ∪∪∪ˊ∪∪∪

(M. Eminescu : *Dintre sute de catarge*)

par să aparțină unor ritmuri diferite, accentele căzînd pe silabele a treia și a șaptea în primul vers, — pe prima și pe a cincea în cel de al doilea.

În realitate, ambele versuri sînt ipostaze ale octosilabului trohaic a cărui schemă standard este :

ˊ∪ˊ∪ˊ∪ˊ∪

Formula ritmică a primului vers a rezultat din dispariția primului și a celui de al treilea ictus, în timp ce prin ștergerea celorlalte două accente, al doilea și al patrulea, s-a ajuns la schema versului secund.

Altfel spus, matricea ritmică ideală a unei poezii constituie o rețea de silabe (cu ochiuri egale) ale cărei noduri sînt susceptibile de accentuare, dar nu primesc în mod obligatoriu accentul. Alegerea pozițiilor silabice care să-și actualizeze virtualitățile accentuale latente ne apare astfel drept principala libertate ritmică pe care o îngăduie poeților norma prozodică românească. Aici trebuie căutată sursa suplеții deosebite a versului nostru clasic, deoarece fluctuația ictusului rupe monotonia cadenței „ortodoxe", sacadate, conferind ritmului un anumit grad de nedeterminare, ce permite versurilor să se muleze mai bine pe sinuozitățile mișcării interioare a poeziei.

O singură restricție grevează asupra libertății de opțiune în acest domeniu : clausulele, atît cele ale versurilor cît și ale emistihurilor (în cazul cînd există cezură), sînt în mod obligatoriu accentuate.

Din acest punct de vedere, situația versului românesc se apropie de a celui clasic francez, în care de asemenea rima și silaba ce precede cezura sînt accentuate sistematic. În schimb, oricare altă silabă a versului este susceptibilă de a primi sau nu ictusul prozodic, ceea ce constituie o libertate considerabil mai mare decît în poezia noastră. Ca urmare, ritmul apare mult mai slab marcat și, fără o susținere viguroasă prin alte mijloace specifice limbii franceze (îndeosebi din cîmpul efectelor sonore, al aliterației și armoniei vocalice), versul riscă scăderi de tonus care pot să-l facă leneș, flasc, amorf.

Mai reliefat sub acest aspect, versul românesc beneficiază în plus și de posibilități incomparabil superioare în domeniul rimei, datorită mobilității accentului, care permite nu numai rimarea oxitonă și paroxitonă (doar cea dintîi există, în sens propriu, în franceză, rimele „feminine" ființînd mai mult pe hîrtie, căci *e*-ul mut a încetat să mai fie pronunțat de multă vreme*), ci și o bogată rimare proparoxitonă și una mai rară, dar cu atît mai expresivă, peonică (anteproparoxitonă).

Considerațiile precedente, voit simplificatoare, privind rolul nesemnificativ al accentelor secundare în constituirea ritmului poetic pot părea forțate, căci expedierea în cîteva rînduri a unei probleme ce a dat atîta bătaie de cap metricienilor vreme de un secol și mai bine e firesc să stîrnească îndoieli. A face pur și simplu abstracție de accentele secundare poate fi comod dinspre partea analizei formale a versului, dar înseamnă în fond a neglija un aspect al realității lingvistice înainte de a fi demonstrat că el este cu adevărat neglijabil. Este ceea ce se întîmplă tot mai mult în poetica română actuală, unde, după ce vreme îndelungată constituise un veritabil loc comun al manualelor de prozodie, existența acestor accente a ajuns fie cu totul contestată, fie, în cel mai bun caz, socotită drept o abatere nesemnificativă de la norma accentuală a limbii.

Astfel, dacă în 1927 Mihail Dragomirescu scria : „Cuvintele de patru și mai multe silabe urmează în genere regula de a primi din două în două silabe cîte un *accent secundar* începînd de la silaba accentuată" ([40], pag. 205), în 1974 Mihai Bordeianu nu ezită să afirme categoric : „...nu poate fi vorba de un *accent ritmic secundar* în versul savant românesc, eroare generală la noi, împrumutată din studiile italiene de versificație, eroare ce nu mai poate fi susținută deoarece un așa-zis accent ritmic secundar nu se sprijină pe nimic ; nu are bază lingvistică" ([20], pag. 74). Părerea din urmă, deși revendicată în exclusivitate de autorul citatului, este și a lui G. I. Tohăneanu, L. Gáldi, M. Kavková, I. Funeriu. Cel din urmă o numește „acceptată de lingvistică" (*op. cit.*, pag. 23), ceea ce, avînd în vedere măcar și numai pasajul din lucrarea *Introducere în lingvistică* citat în chiar acest paragraf, nu pare să corespundă întrutotul realității.

Că ignorarea de plano, fără un atent examen prealabil, a existenței accentelor secundare nu este posibilă o dovedește inconsecvența lui M. Bordeianu, care, după declarația apodictică transcrisă mai sus, analizează astfel (op. cit., pag. 83) cunoscutele versuri ale lui Topîrceanu :

„Mă cuprinde o tristețe — U U 2 U || U U 2 U
Iremediabilă" — 2 U | U U 2 U U

Surpriza de a descoperi că și pentru M. Bordeianu cuvîntul *iremediabilă* posedă două accente nu este depășită decît de uimirea cu care citim că „În versul savant românesc bara de măsură nu poate (trunchia) despărți cuvîntul", la numai cîteva rînduri după ce o atare trunchiere fusese efectuată și încă într-un fel lingvisticește total nejustificat *.

Accentele secundare se răzbună așadar pe cei ce le neagă dreptul la existență și de aceea socotim mai înțelept a le examina statutul cu atenție și, pe cît posibil, fără idei preconcepute.

O bază obiectivă în abordarea problemei ar putea-o constitui măsurătorile de laborator privind parametrii fizici ai silabelor accentuate. Cunoscut fiind faptul că

* De notat, în aceeași ordine de idei, că cezura feminină a dispărut definitiv încă de la mijlocul secolului al XVI-lea (/43/, pag. 22).

* Mai „naturală" ar fi fost separarea prefixului, sub forma *i-remedia bilă*, adică 2 / U U U 2 U U, ceea ce însă M. Bordeianu nu putea accepta odată ce contestă, fără dreptate, existența unității monosilabice 2 (troheul catalectic).

intensitatea accentului este corelată direct cu durata emisiei vocale, stabilirea intervalelor de timp ce revin fiecărei silabe în rostirea unui vers poate servi la întocmirea unei ierarhii a accentelor. Iată rezultatele unui atare experiment efectuat de Valeriu Șuteu :

„Pă-rea că prin-tre no-uri s-au fost des-chis o poar-tă" (1)
11 17 12 28 18 30 26 23 29 28 37 12 42 22

Cifrele din rîndul al doilea reprezintă durata în centisecunde a emiterii fiecărei silabe.

După cum era de așteptat, aceste valori variază în limite destul de largi. Ca și în în cazul altor aspecte acustice ale limbajului, parametrul durată este susceptibil de a lua un număr indefinit de valori. Limitînd la centisecunde precizia măsurătorilor, silabele *că* și *o* sau *prin-* și *des-* din versul de mai sus ne apar drept egale, dar este de presupus că odată cu luarea în considerare a unor unități de timp tot mai mici ele se vor departaja la un moment dat, avînd în vedere că orice interval de timp este divizibil la infinit. Din varietatea nelimitată a duratelor, deducem prin analogie continuitatea graduală a intensităților accentuale, situație pe deplin conformă cu intuiția. Lucrurile stau la fel cu oricare alt parametru acustic al unităților sonore folosite în comunicarea verbală. Această varietate, evidențiată de fonetica experimentală, privește însă numai latura fizică, nu și pe cea lingvistică, de comunicare. Fonologia a demonstrat că, sub raportul funcționării în limbaj, infinitatea sunetelor emise de vorbitori se grupează într-un număr relativ redus de clase — fonemele. Similară trebuie să fie și situația accentelor de intensitate.

Într-adevăr, dacă din punct de vedere acustic există o infinitate de accente, nu orice modificare a intensității accentului are și relevanță lingvistică. Nu putem vorbi de valori diferite ale accentelor decît atunci cînd substituirea unui accent prin altul (comutare) generează o schimbare perceptibilă în planul conținutului, adică atunci cînd diferența de accentuare a căpătat caracterul de opoziție lingvistică pertinentă, s-a fonologizat.

Din acest punct de vedere, Em. Vasiliu a relevat, printr-o analiză de o remarcabilă finețe ([80], cap. 1), că

în limba română „unitățile suprasegmentale intensive" de tipul accentului sînt în număr de patru.

Nu este locul să reluăm aici argumentația sa. Ceea ce ne interesează este numai rezultatul, pe care vom încerca să-l interpretăm din perspectiva prozodiei, adică să examinăm în ce măsură toate cele 4 tipuri de accent identificate de Em. Vasiliu, sau numai unele dintre ele, sînt relevante pentru structura ritmică a versului românesc.

Considerînd un segment de expresie, alcătuit din mai multe cuvinte subsumate unui *contur intonațional* comun (în cazul poeziei un atare segment se identifică, de regulă, cu versul scurt sau cu emistihul versurilor lungi, cu cezură), autorul *Fonologiei limbii române* distinge :

1. Accentul tare [′] situat pe silaba proeminentă a conturului intonațional. În vers, după cum o probează și exemplul (1), silabele accentuate ce preced nemijlocit cezura și, respectiv, sfîrșitul versului primesc un accent [′]*.

2. Accentul tare [ˆ], de intensitate mai redusă decît [′], care lovește silabele proeminente ale cuvintelor ce nu posedă un accent [′].

3. Accentul slab [◦], care s-ar traduce prozodic prin lipsa accentului, deoarece se asociază silabelor obișnuit numite *atone*.

4. Accentul slab [,], relativ mai intens decît [◦], ce apare în cuvintele polisilabice *în variație liberă* cu [◦] și alternînd sintagmatic cu acesta, în așa fel încît nicăieri în cuprinsul cuvîntului să nu preceadă sau să urmeze nemijlocit unui accent [′], [ˆ] sau [,].

Din însăși definiția accentului [,], se vede ușor că acesta este cel pe care metricienii și lingviștii tradiționaliști îl numesc accent „secundar". Em. Vasiliu observă (*op. cit.* pag. 60), bazîndu-se și pe opiniile lui Andrei Avram și Iorgu Iordan, că accentul [,] se poate substitui facultativ

---

* Silaba accentuată din fața cezurii, precum și cea a rimei este (sic !) totdeauna mai plin lovită de accentul dinamic și cel de durată (pentru rimă se cumulează și un plăcut accent de timbru) decît celelalte silabe accentuate ale versurilor :

„De cîte ori iubito || de noi mi-aduc aminte"
(Bordeianu, *Op. cit.*, pag. 22)

în cuvintele mai lungi accentului [$_{o}$], cu condiția de a fi despărțit prin [$_{o}$] de orice alt accent [$_{,}$], [$^{\wedge}$] sau [$'$]. Versul :

„Pe mișcătoarele cărări"

poate fi așadar intonat atît :

a. „$_{o}$Pe $_{o}$miș$_{o}$că tôa_{o}re$_{o}$le$_{o}$ că$'$rări"

cît și :

b. „$_{o}$Pe $_{,}$miș$_{o}$că tôa_{o}re$_{,}$le $_{o}$că$'$rări"

și

c. „$_{o}$Pe $_{,}$miș$_{o}$că tôa_{o}re$_{,}$le$_{o}$că$'$rări"

Toate cele trei rostiri fiind, în egală măsură, acceptate de norma lingvistică a românei literare, urmează că intonarea (actualizarea) în recitare a accentelor secundare constituie o libertate a recitatorului, o indicație de partitură cu mențiunea „ad libitum". Caracterul facultativ al accentuării cu [$_{,}$] legitimează deopotrivă opțiunea metricienilor care țin seamă de accentele secundare, ca și pe a celor ce le trec cu vederea. Din rațiuni de simplitate, ne numărăm printre cei din urmă. Optînd în toate situațiile pentru variantele de tip *a.*, reducem la numai trei semnele necesare notării schemei ritmice a versurilor. În cazul discutat aici avem :

$$\cup\cup\cup\,\angle\,\cup\cup\cup\,\rotatebox{180}{$'$}$$

unde $\rotatebox{180}{$'$}$ reprezintă silaba accentuată cu [$'$], $\angle$ silaba accentuată cu [$^{\wedge}$], iar $\cup$ — silabe ce primesc accentele [$_{o}$] ori [$_{,}$].

Tranșarea în acest fel a problemei accentelor secundare nu se întemeiază prin urmare pe convingerea că ea ar constitui o soluție mai corectă decît altele, ci doar una mai comodă în ordinea operațională, practică. Alegerea noastră se sprijină pe inexistența raporturilor de comutare între accentele [$_{,}$] și [$_{o}$], ceea ce l-a determinat și pe Em. Vasiliu să considere că „... accentele [$'$] și [$^{\wedge}$] reprezintă variante ale accentului tare, iar accentele [$_{,}$] și [$_{o}$] reprezintă variante ale accentului slab" (op.cit.pag. 62).

Fraza citată ar părea să justifice tratarea nediferențiată nu doar a accentelor slabe ci și a celor tari, opțiune

total îndreptățită din punct de vedere strict lingvistic. În schimb, sub raport prozodic confundarea accentelor $\rotatebox{180}{$'$}$ și $\angle$ nu mai este opțională, întrucît ea are consecințe în structura ritmică de adîncime. Astfel, după cum am mai arătat, în matricea ritmică :

$$\cup\cup\,\angle\,\cup\cup\cup\,\angle\,\cup\cup\cup\,\angle\,\cup\cup\cup\,\rotatebox{180}{$'$}\,\cup$$

(„Vijlind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie...")

provenită din arhetipul *c c c f* înlocuirea în a șaptea poziție silabică a unității $\angle$ printr-o unitate $\rotatebox{180}{$'$}$ determină apariția cezurii :

$$\cup\cup\,\angle\,\cup\cup\cup\,\rotatebox{180}{$'$}\,\cup\;||\;\cup\cup\,\angle\,\cup\cup\cup\,\rotatebox{180}{$'$}\,\cup$$

și schimbarea ritmului din peonic III în trohaic, deși macroritmul, și deci arhetipul ritmic, rămîn aceleași: *c c c f c c c f*.

De fapt, ictusul $\rotatebox{180}{$'$}$ nu se identifică cu accentul lingvistic [$'$], ci doar îl atrage cu precădere. De aceea ni se pare mai corect să spunem că limba cunoaște două unități accentuale invariante [$_{o}$] (cu varianta [$_{,}$]) și [$'$] (cu varianta [$^{\wedge}$]), în timp ce structura ritmică (matricea) extralingvistică — trei unități : $\cup$, $\angle$ și $\rotatebox{180}{$'$}$. Raporturile reciproce dintre aceste două categorii de elemente, respectiv dintre accentele lingvistice și ictușii prozodici, ar putea fi descrise în termenii următori :

În orice enunț silabele sînt afectate individual de cîte unul și numai unul dintre cele două tipuri invariante de accent lingvistic. Mai simplu spus, oricare silabă este fie accentuată, fie neaccentuată, aceasta constituind un dat obiectiv al limbii. Variantele în care se realizează fie accentuarea (accentul puternic), fie non-accentuarea (accentul slab) rămîn însă la alegerea locutorului, ele depind de intențiile expresive ale acestuia, sînt rezultatul unei opțiuni cu netă tentă subiectivă. Procesul accentuării cuprinde așadar două verigi. Una, ținînd de norma lingvistică generală și, ca atare, relativ independentă de voința vorbitorului, constă în atribuirea cîte unui accent tare sau slab (nonaccent) fiecărei silabe rostite ; alta, aflată la latitudinea sa, se reflectă în posibilitatea intonării în două feluri diferite, variind după împrejurări și intenții, a celor două tipuri de accent fundamentale.

Investirea enunțului cu o structură ritmică afectează ambele verigi, deoarece, pe lîngă canalizarea într-un anumit sens a opțiunilor subiectului, produce, după cum am arătat cu prilejul încercării de demonstrare a autonomiei ritmului, și unele devieri sistematice de la norma lingvistică. Toate aceste tipuri de modificări le vom evidenția trecînd în revistă, pe rînd, fiecare întîlnire posibilă dintre o poziție marcată (respectiv nemarcată) ritmic și o unitate marcată (respectiv nemarcată) accentual.

1° Cînd într-o poziție ∪ a matricei ritmice figurează o silabă susceptibilă de accentele [₀] sau [ˌ], aceasta primește sistematic accentul [₀], adică se comportă ca necondiționat atonă. Cuvîntul *gigantică*, ce poate fi rostit în principiu, fără a contraveni normei accentuale românești, atît ₀*gigan*₀*ti*ˌ*că*, cît și ₀*gigan*₀*ti*₀*că* capătă obligatoriu ultima formă în contextul ritmic :

„₀Gigan₀ti₀că poar₀t-o ₀cupo₀lă ₀pe ˈfrun₀te"

(G. Coșbuc : *Pașa Hasan*)

∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪

unde silaba *-că* este atonă întrucît corespunde unei poziții nemarcate a prototipului ritmic.

2° Cînd o silabă uzual slab accentuată (cu [₀] sau [ˌ]) ocupă o poziție de tip ⏑, ea rămîne slab accentuată. Fără a avea caracter de lege, tendința naturală a lectorului de poezie este de a opta în acest caz pentru varianta accentuală [ˌ]. Ne-o arată și măsurătorile de laborator mai sus invocate ale lui V. Șuteu care traduc în cifre o distribuție a accentelor de tipul :

Pă rea ₀că ˌprin₀tre ˈno₀uri || ₀s-au ˌfost ₀deschis ₀o ˈpoar₀tă"

∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪ || ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪

Aici silabele *prin-* și *fost*, teoretic accentuabile și cu [₀], atrag, datorită aplicării lor în puncte ale matricii ritmice lovite de ictusul comun, accentul [ˌ]. N. I. Apostolescu, singurul metrician din trecut care a sesizat faptul,

numește *accent ritmic* acest [ˌ] ([1], pag. 184) și atribuie silabelor afectate de el o notație diferită atît de a celor strict atone cît și de a silabelor purtătoare ale accentului de intensitate al cuvîntului.

3° Cînd o poziție afectată de ictusul forte ⏓ este ocupată de o silabă obișnuit slab accentuată (cu [₀] sau [ˌ]), silaba suferă o schimbare violentă de regim accentual primind un accent tare, [ˆ] sau [ˊ]. Este cazul prepoziției *ca* în versul al doilea al strofei :

„Gravă ca o rugăciune

	ˌȘi ₀po ˌso₀mori₀tă ˊca ₀o
nivel II	∪ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪
nivel III	⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪

Figurină de cărbune

Cu nuanțe de cacao" ;

(G. Topîrceanu : *Cioara*)

Aici palidul instrument gramatical, ridicat, prin derogare de la norma lingvistică, la demnitatea de vîrf accentual absolut al versului, își datorează ascensiunea exclusiv amplasării sale în locul privilegiat aflat sub impactul ictusului forte al clausulei.

Efecte asemănătoare are și celălalt ictus forte al versului, cel care precede nemijlocit cezura :

„Fre₀cven tea₀ză ˊce₀le || ˌmai ₀de ˌjos ₀lo ca₀luri"

nivel II	∪ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪
nivel III	⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪

(G. Topîrceanu : *În jurul unui divorț*)

Indiferent dacă optează pentru accentuarea cu [ˆ] sau cu [ˊ] a silabei inițiale a articolului adjectival, cititorul nu poate ocoli o rostire mai apăsată, contrară uzului curent, dar foarte potrivită în cazul de față, unde vocea calomnia-

torului anonim pare să insiste cu o plăcere abia disimulată asupra descalificantului superlativ.

4° Dacă în toate situațiile de mai sus acomodarea, prin concesii reciproce, a ictusului cu accentul lingvistic se dovedea posibilă, atunci cînd o silabă obișnuit accentuată ajunge într-o poziție nemarcată a matricii ritmice, contradicția devine irezolvabilă. Ea este resimțită ca o stîngăcie de versificație, ca o licență ritmică, ce-și poate afla o anumită justificare estetică, dar rămîne nu mai puțin o abatere de la regula ritmului poetic românesc :

„Amîndoi pe-o vale verde, la picioarele-unui munte,

Lungiți unul lîngă altul, stau grăind în limba lor".

(V. Alecsandri : *Răzbunarea lui Statu-Palmă*)

∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪

∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∅

5°—6° Ultimele două cazuri ce rămîn de examinat, constînd în ocurența unei silabe purtătoare de accent „tare" într-o poziție marcată, fie de tip ⏑, fie de tip —, a prototipului ritmic, nu ridică nici un fel de probleme, dată fiind perfecta compatibilitate dintre caracterul ictusului și clasa accentuală respectivă. Cele două ipostaze ale accentului se află în ambele cazuri în variație liberă. Rămîne astfel la latitudinea lectorului să intoneze fie :

„$_0$Cum ‚e $_0$fe'cioa$_0$ra ‚în$_0$tre sfinți

$_0$Și 'lu$_0$na ‚în$_0$tre ste$_0$le"

sau

„$_0$Cum ‚e $_0$fe cioa$_0$ra ‚în$_0$tre 'sfinți

$_0$Și ‚lu$_0$na ‚în$_0$tre 'ste$_0$le"

fie, deși mai puțin probabil, întrucît structura anaforică cere o tratare simetrică :

„$_0$Cum ‚e $_0$fe'cioa$_0$ra ‚în$_0$tre sfinți

$_0$Și lu$_0$na ‚în$_0$tre 'ste$_0$le"

sau

„$_0$Cum ‚e $_0$fe cioa$_0$ra ‚în$_0$tre 'sfinți

$_0$Și ‚lu$_0$na ‚în$_0$tre ste$_0$le"

Fiecare tip de accent tare se poate asocia așadar, fără vreun inconvenient, fiecărui tip de ictus.

Precizarea relațiilor dintre ceea ce N. I. Apostolescu numea *accent ritmic* (ictus) și *accent de intensitate* * este cu aceasta încheiată. Nu trebuie scăpat însă din vedere că cele de mai sus se referă exclusiv la norma prozodică a versificației noastre culte, căci, după cum au arătat-o studiile de ritmologie a folclorului românesc efectuate de C. Brăiloiu și de școala sa, în poezia populară cîntată contradicția ictus-accent lingvistic se rezolvă altminteri, și anume prin sacrificarea sistematică a ultimului în favoarea celui dintîi. O cercetare și a normei ritmice populare nu intră în vederile noastre, cel puțin în lucrarea de față, dar nu putem ignora existența acestui alt cod prozodic, diferit de cel al versificației culte.

Înainte de a încheia paragraful și pentru a face legătura cu cel ce urmează, să mai menționăm că analiza întreprinsă aici presupune o anumită univocitate a asocierii silabelor cu accentele. Cu alte cuvinte, se admite că, în planul strict lingvistic, dispunem întotdeauna de suficiente elemente pentru a decide dacă o silabă desprinsă dintr-un enunț este accentuată sau nu. Or, acest postulat e infirmat

* Noi am preferat în general sintagma mai cuprinzătoare, deși mai vagă, de *accent lingvistic*, avînd în vedere împletirea în structura acestuia a unui mănunchi de trăsături acustice ținînd de înălțime, intensitate, durată și chiar timbru.

de cel puțin o categorie de silabe : cele care constituie cuvinte monosilabice „pline", cu înțeles autonom. Analiza corectă a structurii ritmice a unui text poetic depinde în mod esențial de clarificarea statutului accentual al acestora.

O cercetare statistică evidențiază ponderea deosebită a cuvintelor monosilabice în orice text și în special în cele versificate, unde lungimea medie a cuvintelor este obișnuit mai mică decît în proză. Astfel din totalul de 1838 de cuvinte care alcătuiesc *Luceafărul* de Eminescu 958 sînt monosilabice, adică 53,1 %. La Alecsandri în *Peneș Curcanul* cuantumul cuvintelor monosilabice este de 47 % (378 din 803), ambele cifre situîndu-se în vecinătatea procentului de 50,75 % determinat de Marie Kavková /54/ pe un eșantion reprezentativ cuprinzînd 2081 de versuri și 7209 cuvinte din poezia română clasică (exclusiv versuri de 13 și 14 silabe). Evident, aceste cifre exagerează întrucîtva importanța cuvintelor monosilabice, al căror număr este mai corect să fie raportat la lungimea în silabe a textului, ceea ce dă o măsură mai exactă a spațiului pe care acestea îl ocupă în ansamblul discursului. Pentru „Luceafărul" acest raport este $\frac{958}{2833} = 33{,}8\ \%$ iar pentru „Peneș Curcanul" — $\frac{378}{1264} = 30\ \%$, valori, și așa, importante, care situează cuvintele monosilabice pe locuri fruntașe în ordinea fracțiunii de text ocupate : în *Luceafărul* pe primul loc înaintea bisilabicelor (33,2% din text), a trisilabicelor (22,8 %), a tetrasilabicelor (9,45 %) și a pentasilabicelor (0,75 %), iar în *Peneș Curcanul* pe locul secund după cuvintele bisilabice (41 % din text) și înaintea trisilabicelor (20,4 %), a tetrasilabicelor (7,9 %) și a pentasilabicelor (0,7 %).

1.1.7. Implicațiile ritmice ale ambivalenței accentuale a cuvintelor monosilabice

Din punctul de vedere al diagnozei ritmului, care face obiectul preocupărilor noastre în acest paragraf, proprietatea cea mai semnificativă a cuvintelor monosilabice este ambivalența lor accentuală potențială. Calificativul *potențial* îl socotim indispensabil aici, avînd în vedere că, după cum observa cu dreptate Andrei Avram ([2] pag. 458), monosilabicele „...nu prezintă o structură accentuală în sens strict, căci aceasta presupune contrastul între cel puțin două silabe"*. Așadar, virtualitățile accentuale ale cuvintelor monosilabice nu se actualizează decît în context, la nivelul conturului intonațional asociat unui enunț de oarecare lungime. În terminologia lui Em. Vasiliu ([80], pag. 58), potrivit opiniei căruia unitățile suprasegmentale se împart în *intensive* (accentele de intensitate) și *extensive* (intonația), am putea spune că accentul cuvintelor monosilabice se situează undeva între aceste două clase, cumulînd proprietăți ale amîndurora : pe de o parte el prezintă caracterele acustice ale accentelor de intensitate, dar pe de alta nu se asociază în mod mecanic silabei considerate, ci diferențiat, în funcție de contextul accentual mai larg în care aceasta este încadrată, exact ca în cazul variațiilor de înălțime ce caracterizează intonația.

La metricienii noștri, ideea dublului statut accentual al cuvintelor monosilabice apare încă de timpuriu. Astfel, în 1845 George Barițiu ([4], pag. 50), care, pentru a putea conserva terminologia cantitativă clasică, numește „lungi" silabele accentuate și „scurte" pe cele atone, observa că „[.....]toate cuvintele românești unisilabe sînt comune, adică lungi ori scurte după trebuință sau plăcere (eu, tu, el, au, în, un, cînd, zac, șed, ș.a., ș.a.)".

De remarcat că printre exemplele cărturarului ardelean figurează, alături de elemente relaționale, și cuvinte cu sens lexical de sine stătător. În ceea ce le privește pe cele dintîi, examinarea mulțimii schemelor ritmice cu care își ilustrează lucrările cercetătorii actuali ai versificației românești (ne referim, în principal, la G. I. Tohăneanu [75], [76], L. Gáldi [42], I. Funeriu [41] și M. Bordeianu [20]) evidențiază un consens unanim în a le considera

* Cf. constatarea lui B. Bjorklund : "Phonologically, the monosyllable in isolation is stress-neutral" ([19] pag. 356).

neaccentuate. Singurul corectiv ce se cere adus acestei opinii, în general juste, este că în fiecare vers (emistih) există o poziție preferențială unde intensitatea ictusului prozodic se dovedește atît de mare încît conferă accent chiar cuvintelor obișnuit atone.

Este cea notată de noi prin ⏑ și ea corespunde clausulei emistihului sau versului, poziție în care ocurența unui instrument gramatical e însă rară, deoarece presupune un tip aparte de ingambament (enjambement), creator de efecte mai ales comice, ce limitează aria de răspîndire a procedeului la domeniul îngust și specializat al poeziei umoristice. Exceptînd așadar un număr statistic neglijabil de cazuri particulare, ne putem ralia punctului de vedere al Mariei Kavková ([54], pag. 100), care consideră drept sistematic neaccentuate „toate cuvintele monosilabice ajutătoare"*.

În ceea ce privește cuvintele „pline", cu sens lexical de sine stătător, pronumele și adjectivele posesive, formele „accentuate" ale pronumelor personale, precum și adverbele și interjecțiile, lucrurile nu sînt nici pe departe la fel de limpezi. Analiza corpusului de scheme ritmice pe care îl constituie exemplele cuprinse în [20] și [41] evidențiază nenumărate inconsecvențe de interpretare a statutului accentual al acestor categorii de cuvinte.

La M. Bordeianu ** posesivul *mea* figurează, bunăoară, ca neaccentuat în :

„Cu perdelele lăsate ∪∪⏑∪∪|∪⏑∪

Șed la masa *mea* de brad" ⏑∪|⏑∪|[∪]∪⏑

([20], pag. 86)

* M. Kavková greșește numai atunci cînd postulează că „aceste cuvinte pot ocupa în vers toate pozițiile metrice, afară de acelea care poartă accentul în mod constant", aserțiune infirmată de contraexemplele de la pagina 21.

** În comentarea exemplelor acestui autor nu ne referim decît strict la aspectele legate de distribuția accentelor în vers, lăsînd de o parte criteriile sale discutabile de delimitare a „picioarelor" și mai ales repartizarea subiectivă și absolut haotică a cezurilor.

și accentuat în :

„Nu-mi spune lira mea nimic ∪⏑∪|⏑∪[⏑]||∪⏑

Au amuțit sonora", ∪∪∪⏑|∪⏑∪

(idem, pag. 91)

deși în ambele cazuri cuvîntul ocupă în vers o poziție aflată sub ictus în schema teoretică.

La fel se întîmplă cu *tăi* în :

„Zîmbiră între dînșii bătrînii *tăi* prieteni"

∪⏑∪|∪∪⏑∪|∪⏑∪|[∪]∪⏑∪

(ibid. pag. 63)

„Anii *tăi* se par ca clipe"

⏑∪[⏑]∪⏑|∪⏑∪

(ibid., pag. 66)

După opinia noastră, ezitările în situații ca cele de mai sus nu sînt justificate, căci posesivele românești, departe de a fi atone, poartă mai întotdeauna un accent de o intensitate superioară chiar termenului lor regent. Rostită „dintr-o răsuflare" sintagma *ochii tăi* sună mai des $_0{}^{o}{}_{0}$*chii* *'tăi* decît *'*$_0{}^{o}{}_{0}$*chii* $_0$*tăi*, ceea ce demonstrează plenitudinea accentuală a adjectivului posesiv, capabil să „atonizeze" substantivul bisilabic ce-l precede. Mai evidente sînt lucrurile cînd valoarea posesivă este exprimată prin genitivul pronumelui personal *lui*, pe care tocmai accentul îl distinge de articolul omograf *lui*. Totuși la I. Funeriu alăturăm de interpretarea corectă :

„El nemișcat străpunge cerul cu ochiul *lui* de Prometeu"

∪∪∪−∪−∪−∪:∪−∪[−]∪∪∪−

([41], pag. 79)

întîlnim și varianta greșită :

„Pune gura *lui* fierbinte pe-a ei buze ce suspină"

– ∪ – ∪ [∪] ∪ – ∪ : ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪

(idem, pag. 78)

M. Bordeianu consideră chiar nimerit să atace transcrierea corectă de către G. I. Tohăneanu a versului lui Ion Barbu :

„Uitat să fie visul și zborul *lui* înalt"

∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ | ∪ ˘ ∪ [–] ∪ ˘

ajustînd-o eronat :

∪ ˘ | ∪ ˘ ∪ | ˘ ∪ | ∪ ˘ ∪ | [∪] | ∪ ˘

([20], pag. 89)

Cu aceeași nesiguranță sînt tratate pronumele personale. În explicitarea schemei ritmice a poeziei *Lacul* de M. Eminescu, I. Funeriu (*op. cit.* pag. 36—37) apreciază că pronumele din prima strofă :

„Tresărind în cercuri albe ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪

El cutremură o barcă" [∪] ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪

este aton, dar cel din strofa a doua — nu :

„*Ea* din trestii să răsară [–] ∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪

Și să-mi cadă lin pe piept" ∪ ∪ – ∪ – ∪ –

Similar procedează M. Bordeianu, pentru care *tu* este accentuat în :

„Atunci și *tu*, ca mine ∪ ˘ | ∪ [–] || ∪ ˘ ∪

Te-ai închina la tine" ∪ ∪ ∪ ˘ | ∪ ˘ ∪

(op. cit., pag. 279)

nu însă și în :

„*Tu*, cîntare întrupată !" [∪] ∪ ˘ ∪ | ∪ ∪ ˘ ∪

(idem, pag. 316)

deși avem de a face cu un vocativ, caz la care accentul este, oricum, potențat.

Tot obscure rămîn motivele pentru care același autor tratează diferit negația într-o construcție absolut simetrică :

„*Nu* spera și *nu* ai teamă" [∪] ∪ ˘ | ∪ [–] | ∪ ˘ ∪

(ibid. pag. 315)

soartă de care are parte și relativ-interogativul *ce* în :

„De *ce* nu-mi vii, de *ce* nu-mi vii" ;

∪ [∪] ∪ ˘ || ∪ [–] | ∪ ˘

(ibid., pag. 277)

Fluctuații accentuale greu de justificat înregistrează și verbul *a fi* atît la indicativ :

„Căci născută *ești*, copilă, ∪ ∪ ˘ ∪ [∪] || ∪ ˘ ∪

Din nevrednică iubire". ∪ ∪ ˘ ∪ ∪ | ∪ ˘ ∪

(ibid., pag. 149)

„Tu *ești* o undă, eu sunt o zare"

∪ [–] | ∪ ˘ ∪ || ∪ ˘ | ∪ ˘ ∪

(ibid., pag. 285)

cît și la condiționalul-optativ :

„Pare că i-ar *fi* tot lene și s-ar cere sărutată"

˘ ∪ || ∪ ∪ [∪] ∪ ˘ ∪ || ∪ ∪ ˘ ∪ || ∪ ∪ ˘ ∪

(ibid., pag. 117)

„De-ar *fi* mijloace ∪|x|| ∪x∪

Și-ar *fi* putință" ∪|x|| ∪x∪

(ibid., pag. 140)

Articolul adjectival se numără și el printre cuvintele monosilabice asupra accentuării cărora planează îndoiala. Bordeianu îl consideră aton :

„Vedea ca-n ziua *cea* dintîi ∪x || ∪x∪ | |∪|∪x

Cum izvorau lumine" ∪∪∪x | ∪x∪

(op. cit., pag. 130)

în timp ce Funeriu îl tratează ca accentuat :

„Unde prispa *cea* de brazde ∪∪–∪|–|∪–∪

Crengi plecate o ascunde" –∪–∪∪∪–

([41], pag. 73)

Exemplele prezentate aici se referă, fără excepție, la situații în care elementul în discuție ocupă o poziție normal lovită de ictusul prozodic. Atunci cînd locul cuvîntului corespunde unei poziții nemarcate din schema ritmică teoretică, nici unul dintre autorii citați nu ezită să-l considere aton.

Cîteva exemple privind elemente aparținînd părților de vorbire anterior menționate :

1. Pronume (adjectiv) posesiv :

„Vedeam ca în vis pe-al *meu* înger de pază"

∪x | ∪∪x || ∪|∪|x∪ | ∪x∪

([20], pag. 311)

2. Pronume personal la cazul nominativ :

„Iar brațuf drept sub cap *eu* mi-l puneam"

∪x∪ | x∪x || |∪|∪∪x

(idem, pag. 318)

și la genitiv :

„Pomii cei sădiți de tata și iubitele *lui* flori"

–∪∪∪–∪–∪ : ∪∪–∪∪|∪|–

([41], pag. 146)

3. Adverbul de negație :

„Toată ziua la fereastră suspinînd *nu* spui nimică"

–∪–∪∪∪–∪ : ∪∪–|∪|–∪–∪

(idem, pag. 28)

4. Verbul *a fi* :

„Dar versul cel mai plin, mai blînd, mai pudic,

Puternic iar de-o vrea — *e* pururi iambul"

([20] pag. 80)

∪x∪ || ∪∪x || ∪x | ∪x∪

∪x∪ | ∪∪x || ∪x∪ || x∪

5. Articolul adjectival :

„Cum stă-n sicriul ei *cel* mic culcată"

∪x∪x∪x|∪|x∪x∪

([76], pag. 231)

Aceste interpretări, indiscutabil corecte, ilustrează o situație cu caracter mai general, constînd în pierderea condiționată a accentului de către cuvintele monosilabice, în funcție de poziția lor în vers. O aceeași unitate lexicală se comportă ca accentuată, respectiv neaccentuată, după cum se află sau nu sub ictus.

Astfel, verbul *e*, puternic accentuat în :

„Nu *e* nimic și totuși *e*" ∪ [́] ∪ ́ ∪ ́ ∪ [̀]

(Eminescu : *Luceafărul*)

este cu desăvîrșire aton în :

„Era pe cînd nu s-a zărit ∪ ́ ∪ ́ ∪∪∪ ̀

Azi o vedem și nu *e*" ∪∪∪ ́ ∪ ̀ [∪]

(Eminescu : *La steaua*)

Ultimul exemplu cuprinde și două ocurențe ale adverbului *nu*, prima neaccentuată, a doua accentuată :

∪ ́ ∪ ́ [∪] ∪∪ ̀

∪∪∪ ́ ∪ [̀] ∪

căci una ocupă poziția a cincea (atonă în matricea ritmică „ideală"), iar alta, a șasea (lovită de ictus în aceeași matrice) :

∪ ́ ∪ ́ [∪] [́] ∪ ̀

La rîndul său adverbul *azi* și-a pierdut și el accentul, fiindcă în ritmul iambic prima silabă a versului este atonă. În schimb în :

„Căci *azi* le semeni tuturor" ∪ [́] ∪ ́ ∪∪∪ ̀

(M. Eminescu : *Pe lîngă plopii fără soț*)

același cuvînt este accentuat.

Tot în versurile citate din „La steaua" figurează sub accent adverbul *cînd*, neaccentuat în

„*Cînd* amintirile-n trecut [∪] ∪∪ ́ ∪∪∪ ̀

Încearcă să mă cheme" ∪ ́ ∪∪∪ ̀ ∪

(M. Eminescu: *Cînd amintirile...*)

Constatarea este valabilă și pentru verbe :

„*Trec* zilele voioase și orele surid"

[∪] ́ ∪∪∪ ̀ ∪∪ ́ ∪∪∪ ̀

(M. Eminescu : *Împărat și proletar*)

dar

„Pe drumul lung și cunoscut ∪ ́ ∪ ́ ∪∪∪ ̀

Mai *trec* din vreme-n vreme" ∪ [́] ∪ ́ ∪ ̀ ∪

(M. Eminescu : *Cînd amintirile*)

pentru substantive :

„Le arăt că lumea *vis* e — un *vis* searbăd — de motan"

∪ ∪ ́ ∪ ́ ∪ [̀] ∪∪ [∪] ́ ∪∪∪ ̀

(M. Eminescu : *Cugetările sărmanului Dionis*)

pentru adjective :

„Pentr-un atît de *sfînt* noroc ∪∪∪ ́ ∪ [́] ∪ ̀

Străbătător durerii !" ∪∪∪ ́ ∪ ̀ ∪

(Eminescu : *S-a dus amorul...*)

față de

„*Sfînt* trup și hrană sieși, hagi rupea din el"

[∪] ́ ∪ ́ ∪ ̀ ∪∪ ́ ∪ ́ ∪ ̀

(Ion Barbu : *Năstralin Hogea la Isarlîk*)

ba chiar și pentru interjecții, al căror puternic accent natural nu rezistă nici el presiunii ritmului :

„O, vino iar în al meu braț"* ⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑ ⏑ ⏑ ˋ

(M. Eminescu : *De ce nu-mi vii*)

Concluzia celor de mai sus ar fi că elementele lexicale monosilabice „pline" sînt accentuate cînd cad sub ictus și neaccentuate în caz contrar. Adăugată regulii potrivit căreia cuvintele ajutătoare sînt în general neaccentuate, ea conduce la următorul corolar : nicăieri în cuprinsul unui vers românesc ocurența unui cuvînt monosilabic nu este interzisă. Cuvintele „pline" își adaptează statutul accentual la căderile ritmice ale ictusului prozodic, ele cedează presiunii ictusului, după cum ictusul însuși se retrage în fața naturii prin exelență atone a unităților relaționale ** :

„*Am* jurat de *la*-nceput ⏑ ˊ ⏑ ⏑ ⏑ ˋ

Pe Hristos să-l iei de mire" ⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑ ˋ ⏑

(M. Eminescu : „Povestea teiului")

---

* De comparat cu :

„O, rămîi, rămîi la mine" ˊ ⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑ ˋ ⏑

(M. Eminescu : *O, rămâi...*)

** Aparent divergente, concluziile Mariei Kavková se apropie mult de ale noastre, căci la o privire mai atentă cele trei clase de cuvinte monosilabice delimitate de cercetătoarea cehă se reduc la două, practic identice cu cele definite de noi. Într-adevăr, M. Kavková împarte monosilabele în :

1. Neaccentuate = cuvinte ajutătoare.
2. Accentuate = cuvintele cu sens lexical de sine stătător.
3. Ambivalente = pronumele posesive și formele accentuate ale pronumelor personale,

dar notează că și unitățile de tipul 2 pot figura în poziții neaccentuate, „fără să altereze ritmul versului", ceea ce revine la anularea diferenței dintre ele și cuvintele zise ambivalente.

În lumina considerațiilor de mai sus, strofa din „Strigoii" de M. Eminescu :

„Arald, nu vrei tu fruntea pe sînul meu s-o culci?
Tu zeu cu ochii negri... o, ce frumoși ochi ai!
Las'să-ți înlănțui gîtul cu părul meu bălai,
Viața, tinerețea mi-ai prefăcut-o-n rai,
Las'să mă uit în ochii-ți ucizător de dulci"

în care I. Funeriu identifică cinci abateri de la norma ritmică :

⏑–(–)⏑⏑–⏑ : ⏑–⏑–⏑–
(–)–⏑–⏑–⏑ : (–)–⏑–⏑*–
(–)⏑⏑–⏑–⏑ : ⏑–⏑–⏑–
⏑–⏑⏑⏑–⏑ : ⏑⏑⏑–⏑–
(–)⏑⏑–⏑–⏑ : ⏑⏑⏑–⏑–

nu conține de fapt nici una (!) :

⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑ ˋ ⏑ ⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑ ˋ
⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑ ˋ ⏑ ⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑ ˋ
⏑⏑⏑ˊ ⏑ ˋ ⏑ ⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑ ˋ
⏑ ˊ ⏑⏑⏑ ˋ ⏑ ⏑⏑⏑ˊ ⏑ ˋ
⏑⏑⏑ˊ ⏑ ˋ ⏑ ⏑⏑⏑ˊ ⏑ ˋ

Ținînd seama de această observație și de obligativitatea accentuării clausulei, putem spune de pildă că versul iambic de nouă silabe cu rimă feminină poate îmbrăca șapte forme ritmice distincte :

1. ⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑ ˋ ⏑
2. ⏑ ˊ ⏑⏑⏑ˊ ⏑ ˋ ⏑
3. ⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑⏑⏑ ˋ ⏑
4. ⏑⏑⏑ˊ ⏑ ˊ ⏑ ˋ ⏑
5. ⏑ ˊ ⏑⏑⏑⏑⏑ ˋ ⏑
6. ⏑⏑⏑ˊ ⏑⏑⏑ ˋ ⏑
7. ⏑⏑⏑⏑⏑ˊ ⏑ ˋ ⏑

---

* Pentru a fi consecvent cu sine însuși, I. Funeriu ar fi trebuit să claseze printre licențele ritmice, notate cu (—), și ocurența într-o poziție nemarcată a cuvîntului „plin" *ochi*.

pe cînd versul amfibrahic de aceeași lungime — numai trei :

a. ∪ ˏ ∪ ∪ ˏ ∪ ∪ ˻ ∪

b. ∪ ˏ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ˻ ∪

c. ∪ ∪ ∪ ∪ ˏ ∪ ∪ ˻ ∪

Comparînd schemele 1—7 și *a—c* descoperim o secvență comună : schema 5 este identică cu *b*. Ne aflăm în fața unui caz de ambiguitate ritmică insolubilă la nivelul versului. Numai compararea cu contextul ritmic în care este încadrat un vers avînd schema 5 = *b* ne îngăduie să decidem dacă ritmul său este iambic sau amfibrahic. Așa se întîmplă cu versurile :

„Priveliștile sclipitoare ∪ ˏ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ˻ ∪

. . . . . .

Repaosă nestrămutate" ∪ ˏ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ˻ ∪

(M. Eminescu : *Cu mine zilele-ți adaugi*)

al căror ritm se precizează doar la lectura unei porțiuni mai mari de text.

Nu intenționăm să analizăm aici toate sursele și implicațiile ambiguității ritmice, cu atît mai mult cu cît le-am rezervat un loc și în paragraful privitor la detectarea licențelor de ordin ritmic. Ceea ce urmărim deocamdată este să arătăm că și ambivalența accentuală a cuvintelor monosilabice poate constitui o sursă de indecidabilitate în procesul diagnozei ritmului.

Într-adevăr, cel puțin în principiu, dat fiind că accentuarea cuvintelor monosilabice este facultativă, ritmul unui vers alcătuit numai din astfel de elemente ar trebui să fie total neprecizat *. Lucrurile nu stau însă așa, deoarece aproape întotdeauna unele dintre cuvintele respective vor fi „pline", iar celelalte ajutătoare și, prin contrast, cele dintîi vor avea tendința să atragă ictusul, configurînd o structură ritmică de un tip oarecare. O ambiguitate veritabilă survine numai în cazul alăturărilor de cuvinte egal susceptibile de accentuare, cum se întîmplă în versul :

„Tu ești o undă, eu sunt o zare"

(M. Eminescu : *Replici*)

Grupurile structural identice *tu ești* și *eu sunt* acceptă în egală măsură accentuarea oxitonă ˛*tu 'ești*, ˛*eu' sunt* și cea paroxitonă *'tu* ˛*ești*, *'eu* ˛*sunt*. În primul caz schema rezultantă este :

∪ ˏ ∪ ˻ ∪ || ∪ ˏ ∪ ˻ ∪

adică una iambică, pe cînd în cel de al doilea se obține o cadență curat dactilică :

ˏ ∪ ∪ ˻ ∪ || ˏ ∪ ∪ ˻ ∪

Uzual, echivocul se rezolvă prin examinarea versului următor, dar de data aceasta nu numai cel de-al doilea, dar și cel de-al treilea vers al strofei prezintă aceeași bizară particularitate : structura lor ritmică este susceptibilă de o dublă interpretare :

„Eu sunt un țărmur, tu ești o mare,
Tu ești o noapte, eu sunt o stea"

1. Ipoteza iambică :

∪ ˏ ∪ ˻ ∪ || ∪ ˏ ∪ ˻ ∪

∪ ˏ ∪ ˻ ∪ || ∪ ˏ ∪ ˻ ∅

2. Ipoteza dactilică :

ˏ ∪ ∪ ˻ ∪ || ˏ ∪ ∪ ˻ ∪

ˏ ∪ ∪ ˻ ∪ || ˏ ∪ ∪ ˻ ∅

* În cazul unei limbi mai bogate în cuvinte monosilabice, versurile alcătuite exclusiv din atari unități sînt destul de frecvente :

"So long as men can breathe or eyes can see
So long lives this, and this gives life to thee."

(W. Shakespeare : *Sonetul 18*)

De-abia versul final al strofei ne aduce o indicație privind modul de „lectură ritmică" intenționat de poet. Într-adevăr ritmul secvenței :

„Iubita mea" ∪ ˘ ∪ ¯

este hotărît iambic. Avînd însă în vedere că sub raportul lungimii acest ultim vers echivalează de-abia cu un emistih al precedentelor, ponderea sa în ansamblul strofei este doar de 1/7 (un emistih cert iambic față de șase incerte) și, cum numai unul dintre cele două accente ale versului contravine schemei dactilice [˘] ∪ ∪¯, doar amplasamentul unui accent din 14 pledează în favoarea ipotezei iambice. Or, atare proporții caracterizează în mod frecvent licențele ritmice, abateri locale ce nu pericliteză cu nimic diagnosticul ritmului unei poezii.

În strofa :

„Sfărmați statuia goală a Venerei antice,
Ardeți acele pînze cu corpuri de ninsori ;
Ele stîrnesc în suflet ideea neferice
A perfecției umane și ele fac să pice
În ghearele uzurei copile din popor !"

(M. Eminescu : *Împărat și proletar*)

chiar admițînd accentuarea „latinizantă" *Vénerei*, trei accente din 24 se abat de la schema iambică (raportul 1 :8, nu 1 :14 !), fără ca apartenența strofei la ritmul iambic să poată fi pusă la îndoială :

∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ || ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ¯ ∪
[˘] ∪ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ || ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ¯ Ø
[˘] ∪ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ || ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ¯ ∪
∪ ∪ [˘] ∪ ∪ ¯ ∪ || ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪
∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ¯ ∪ || ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ¯ Ø

„Redresarea ritmului" de care vorbește I. Funeriu (*op.cit.* pag. 36) și care succede fiecărei licențe face imposibilă orice confuzie privind tipologia ritmică a textului, chiar și în cazurile cînd numărul abaterilor este mai mare. Într-un singur distih ca :

„Vesela verde cîmpie acu-i tristă, vestezită,
Lunca, bătută de brumă, acum pare ruginită"

(V. Alecsandri : *Sfîrșit de toamnă*)

˘ ∪ ∪ [˘] ∪ ∪ ¯ ∪ || ∪ [˘] ˘ ∪ ∪ ∪ ¯ ∪
˘ ∪ ∪ [˘] ∪ ∪ ¯ ∪ || ∪ [˘] ˘ ∪ ∪ ∪ ¯ ∪

schema trohaică este încălcată de 4 ori, raportul dintre licențele ritmice și numărul total de silabe accentuate ajungînd la 1 :3. Or, în primele patru strofe ale poeziei „Replici", acceptînd ipoteza dactilică, proporția abaterilor accentuale nu depășește valoarea de 1 :12, ceea ce nu pare să îndreptățească excluderea acestei variante de lectură. De-abia în ultimele 2 strofe raportul respectiv crește mai substanțial (la 4 :11 și 4 :14), după cum se poate constata din transcrierea convențională de mai jos :

POETUL

IPOTEZA IAMBICĂ — IPOTEZA DACTILICĂ

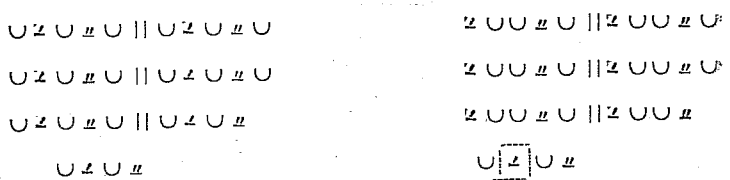
„Tu ești o undă, eu sunt o zare,
Eu sunt un țărmur, tu ești o mare,
Tu ești o noapte, eu sunt o stea —
Iubita mea,

∪ ˘ ∪ ¯ ∪ || ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ — ˘ ∪ ∪ ¯ ∪ || ˘ ∪ ∪ ¯ ∪
∪ ˘ ∪ ¯ ∪ || ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ — ˘ ∪ ∪ ¯ ∪ || ˘ ∪ ∪ ¯ ∪
∪ ˘ ∪ ¯ ∪ || ∪ ˘ ∪ ¯ — ˘ ∪ ∪ ¯ ∪ || ˘ ∪ ∪ ¯
∪ ˘ ∪ ¯ — ∪ [˘] ∪ ¯

IUBITA

Tu ești o ziuă, eu sunt un soare
Eu sunt un flutur, tu ești o floare
Eu sunt un templu, tu ești un zeu —

Iubitul meu



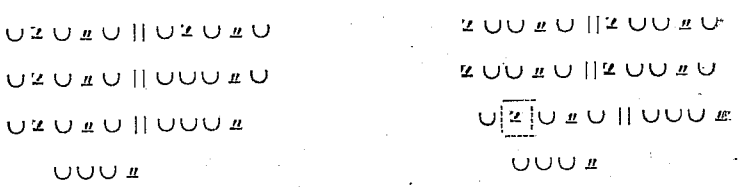
Tu ești un rege, eu sunt regină,
Eu sunt un caos, tu o lumină,
Eu sunt o arpă muiată-n vînt —

Tu ești un cînt.

POETUL

Tu ești o frunte, eu sunt o steuă,
Eu sunt un geniu, tu o problemă,
Privesc în ochii-ți să te ghicesc

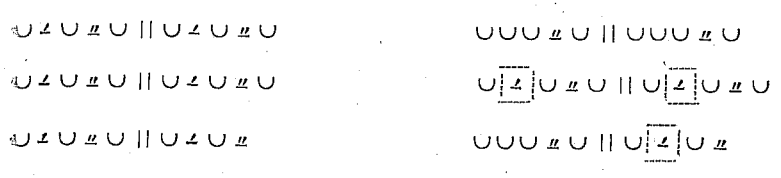
Și te iubesc!



IUBITA

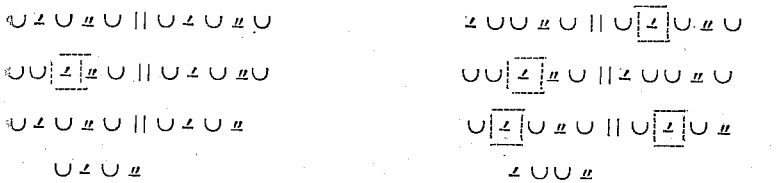
Îți par o noapte, îți par o taină
Muiată-n pala a umbrei haină,
Îți par un cîntec sublim încet —

Iubit poet?



O, tot ce-i mistic, iubite barde,
În acest suflet ce ție-ți arde,
Nimica nu e, nimic al meu —

E tot al tău".



Cu toate că și în interpretarea iambică figurează o licență ritmică (în versul 2 al ultimei strofe), pe ansamblu ea corespunde schemei ideale a ritmului respectiv în mai mare măsură decît varianta dactilică, afectată de 12 licențe. Statistic vorbind, este deci mai îndreptățită ipoteza că ritmul poeziei *Replici* ar fi iambul decît dactilul, dar nici alternativa complementară nu se exclude cu totul, căci, după cum s-a arătat, un raport de 12 :78 = 1 :6,5 între numărul abaterilor accentuale și numărul total de accente se încadrează în limitele acceptabile pentru diagnosticarea ritmului unui text poetic.

Multiplelor „deschideri" ale poeziei li se adaugă în cazul de față o „deschidere ritmică", aspect care, pe lîngă implicațiile de ordin literar, se constituie, după cum am încercat să demonstrăm, într-o nouă piesă la dosarul tot mai voluminos al „problemei controversate a accentului cuvintelor monosilabice" ([2], pag. 458).

1.1.8. Statutul accentual al instrumentelor gramaticale polisilabice

Un al doilea tip de incertitudine accentuală, de data aceasta de răspîndire și însemnătate mult mai redusă, privește cuvintele polisilabice ajutătoare, conjuncții, prepoziții, pronume relative, verbe auxiliare, articole. Se știe că, deși frecvența în limbă a elementelor aparținînd acestor categorii morfologice este relativ mare (și probabil tocmai de aceea), corpul lor fonetic apare limitat în majoritatea cazurilor la o singură silabă, ponderea unităților polisilabice nefiind deci prea importantă. Considerate individual, acestea din urmă posedă fiecare cîte o silabă proeminentă strict determinată. Ceea ce constituie obiect de discuție nu este așadar poziția accentului într-un cuvînt luat separat, ci supraviețuirea acestui accent în contexte lingvistice mai largi, unde arareori accentul logic al discursului cade pe instrumentul gramatical. Căci, dacă nu încape îndoială că unitățile lexicale ca *încă*, *după*, *pentru*, *care*, *niște*, *celui*, *este*, *deasupra* sînt paroxitone în timp ce *deși*, *decît*, *eram* au accentul pe silaba finală, este în schimb binecunoscut lingviștilor * că în frază toate aceste cuvinte devin, de regulă, atone. Mai mult decît atît, după cum remarcă și *Gramatica Academiei* (ediția a II-a pag. 469), prezența sau absența accentului poate constitui un criteriu de departajare a omonimelor, ca în cazul versurilor lui Coșbuc :

„Care cu poveri de muncă
Vin încet și scîrțînd"

unde cuvîntul *care* este interpretat drept substantiv sau pronume relativ după cum poartă sau nu accentul frastic (căci din punct de vedere al accentuării în afara contextului, nu există nici o deosebire între cele două unități, ele fiind, la nivel de dicționar, perfect omonime). În aceeași ordine de idei ar fi de menționat și rolul accentuării în distingerea funcției adverbial-interogative de cea conjuncțional-relativă în cazul unui cuvînt ca *unde* sau al locuțiunii *cîtă vreme*. Din acest punct de vedere lucrurile ar părea simple : funcția curat auxiliară se asociază absenței accentului în frază, iar cealaltă — prezenței lui și cu aceasta chestiunea este teoretic rezolvată.

Din păcate, sau din fericire pentru suplețea expresiei lingvistice, o viziune atît de tranșantă nu corespunde întotdeauna realității. În primul rînd, existența chiar și în context a proeminenței vocalice a uneia dintre silabe este un fapt acustic măsurabil și ca atare de necontestat. În versul cronometrat de Valeriu Șuteu pe care l-am citat în paragraful 1.1.6 :

Pă-rea că prin-tre no-uri s-au fost des-chis o poar-tă"
11 17 12 28 18 30 26 23 29 28 37 12 42 22

prepoziția „atonă" *printre* era rostită cu o insistență asupra silabei inițiale, adică tocmai a aceleia legitim accentuabile. Faptul reține atenția, deși nu este esențial, deoarece, așa cum s-a mai subliniat, parametrii fizici ai vorbirii nu au întotdeauna și relevanță lingvistică.

Mai important pentru fenomenul în discuție, și de această dată ne aflăm în fața unui criteriu nu acustic, ci funcțional, este că distribuția silabei virtual accentuabile în pozițiile marcate și, respectiv, nemarcate ale schemelor ritmice nu este, în poezia noastră clasică, absolut aleatorie. Într-adevăr, dacă instrumentele gramaticale s-ar comporta în frază cu totul aton, ne-am aștepta ca, dintr-un număr

* Conjuncțiile și prepozițiile sînt în frază, neaccentuate, chiar cînd sînt alcătuite din mai multe silabe (fiindcă, în jurul..., din cauză că... etc). În acest caz, prepozițiile și conjuncțiile seamănă cu silabele care au un accent secundar : accentul există, dar nu-l percepem în vorbire (decît dacă urmărim problema, ceea ce schimbă situația)" ([51], pag. 154).

suficient de mare de ocurențe ale unui asemenea cuvînt, cazurile în care silaba sa susceptibilă de accent ocupă o poziție aflată sub ictus, ca în :

În biserica pustie. *lîngă* arcul în părete",
(M. Eminescu : *Înger și demon*)

să fie egal de numeroase cu situațiile complementare :

„A făcliilor de ceară care ard *lîngă* altare —"
(idem)

Or, cel puțin din datele de care dispunem, ipoteza nu se confirmă. Astfel, în primele 22 de poezii antume ale lui Eminescu se întîlnesc 164 de unități lexicale auxiliare, dintre care 130, adică 80 %, sînt centrate pe poziții marcate ale versului, ceea ce arată o tendință clară de respectare a dreptului la accent al acestor cuvinte. Din excerptarea unui material cu mult mai bogat (2081 versuri de 14 silabe), Marie Kavková [54] a ajuns la un rezultat asemănător : 75,5% dintre cuvintele polisilabice ajutătoare erau dispuse cu silaba proeminentă pe o poziție lovită de ictus în matricea ritmică. Ca exemplu pentru ambele situații, cercetătoarea citează cazul prepoziției *între* din versul eminescian * :

„Femeie *între* stele și stea *între* femei"
— ∪ ∪ —

Iată deci și argumente în favoarea luării în considerare a accentului cuvintelor ajutătoare. Devine astfel evident că extremismul oricărei soluții radicale va sacrifica întotdeauna o parte de adevăr. În asemenea condiții, o tratare diferențiată de la caz la caz ne apare drept cea mai recomandabilă.

Sînt, de pildă, elemente de legătură care prin însăși natura relației pe care o mijlocesc sînt mai predispuse la

* Pentru ambivalența accentuală a unei alte prepoziții bisilabice, *fără*, v. observațiile lui G. I. Tohăneanu din [77] pag. 319.

accentuare decît altele. Conjuncția concesivă *deși* se numără cu certitudine printre acestea :

„*Deși* vorbești pe înțeles
Eu nu te pot pricepe".

Altele, fără să posede o „vocație" accentuală intrinsecă, pot revendica accentul în virtutea cerinței de evidențiere a paralelismului unei figuri de repetiție :

„Care zboară, care sare
Peste munți și *peste* mare"

(V. Alecsandri : *Înșiră-te mărgărite*)

Insistența asupra prepozițiilor nu este însă aici obligatorie. Cititori diferiți sau chiar un același cititor în momente deosebite pot intona diferit versul respectiv. Este motivul pentru care ne raliem punctului de vedere al lui I. Funeriu * ce pretinde o mai mare flexibilitate în întocmirea schemelor ritmice, vestejind prejudecata potrivit căreia „soluția este, întotdeauna, numai una".

Oricum, spre deosebire de situația, discutată în paragraful anterior, a cuvintelor monosilabice, incertitudinile legate de accentuarea instrumentelor gramaticale mai lungi de o silabă nu periclitează întru nimic diagnosticul ritmului, dat fiind că alcătuirea de versuri exclusiv din asemenea unități este, dacă nu principial imposibilă, în tot cazul foarte improbabilă. Ca o curiozitate ar fi de citat un vers de Coșbuc în care cel puțin primul emistih este compus integral din prepoziții :

„*Către, spre, prin, la, în, peste*, de la, din, și-într-un ulcior
Joac-o sîrbă vocativul unison într-un picior"

(G. Coșbuc : *Un imn preasfintei gramatici*)

* „Desigur, mobilitatea mare a accentului în românește, fluctuațiile datorate condițiilor sintactice, stilistice sau semantice ale contextului, la care adăugăm chiar impresia de moment a cititorului, permit destule „inconsecvențe"; nu este deloc exclus ca accentuarea să difere de la un lector la altul sau de la o lectură la alta. Cu alte cuvinte, fără ca norma ortoepică să sufere, circumstanțe deosebite dau naștere unor interpretări deosebite" ([41] pag. 38—39).

Aici, în mod excepțional, dacă se face abstracție de restul distihului rămîn drept singure indicii ale ritmului accentele individuale ale prepozițiilor bisilabice *către* și *peste*. *Pour une fois* disprețuitele personaje episodice au devenit protagoniștii accentuali ai versului!

1.1.9. Extensiunea și limitele modelului

Cu privire la explicarea generativă a ritmului încercată în cuprinsul paragrafelor precedente (1.1.2—1.1.5), trebuie observat că aceasta are caracter de *model* și, ca atare, *aproximează* fenomenul studiat. Avînd în vedere că realizarea unei identități perfecte între model și obiectul modelat nu este doar imposibilă ci și principial neinteresantă, căci forța modelului rezidă tocmai în natura sa diferită, care îl face accesibil unor metode de investigare inaplicabile realității modelate, este necesar să examinăm în ce măsură modelul propus acoperă sau nu întreaga mulțime a situațiilor ce pot surveni într-un text românesc versificat.

Or, potrivit mecanismului de derivare a diferitelor niveluri ale arborescenței ritmice, este evident că alcătuirea în orice ritm a unor versuri de orice lungime n-ar trebui să fie posibilă. Atît macroritmul cît și ritmul unui vers neputînd fi decît binare, ternare sau cuaternare, rezultă că orice vers trebuie să se prezinte ca o ipostază, eventual catalectică, a unui prototip ritmic avînd măsura exclusiv de:

— 4, 6 sau 8 silabe în cazul ritmurilor binare;
— 6, 9 sau 12 silabe în cazul ritmurilor ternare;
— 8, 12 sau 16 silabe în cazul ritmurilor cuaternare.

Cum se împacă această limitare impusă de model cu varietatea de măsuri întîlnită în versul nostru clasic? Se știe astfel că versurile iambice ating în poezia românească lungimea de 18 silabe, iar cele trohaice de 16 silabe, ceea ce pare să contrazică rezultatele de mai sus. Chestiunea merită o analiză mai atentă.

Vom începe cu ritmul trohaic, întrucît acesta ridică mai puține probleme. Debutînd cu un timp tare, el eludează întrebările incomode privind existența și regimul ritmic al anacruzei, întrebări ce în cazul iambului nu mai pot fi evitate.

Să trecem în revistă măsurile trohaice întîlnite în versul românesc, încercînd să găsim explicația generativă a fiecăreia:

— *Versul trohaic de 4 silabe* este extrem de rar. *Corpusul** de 1.150 de poezii reprezentative aparținînd lui M. Eminescu, G. Coșbuc, Al. Macedonski, Al. Vlahuță și D. Zamfirescu, dintre care 469 de piese în ritm trohaic, inventariat de Olimpia și Eugen Berca [16] nu cuprinde nici un specimen. Practicat totuși de poetul popular, acest vers este simțit drept atît de scurt încît în varianta sa catalectică apariția anacruzei nu numai că nu perturbă ritmul, ci, dimpotrivă, constituie o completare necesară a măsurii, altminteri insuficiente pentru alcătuirea unui vers propriu-zis:

„Vino știucă — ˘ ∪ – ∪
De mi-l culcă — ∪ ∪ – ∪
Și, tu somn, — ∪ ∪ – Ø
De mi-l adormi" — |∪| ∪ ∪ – Ø

Dacă n-ar fi rima, ultimul distih s-ar cuveni scris:

„Și, tu somn, de — ∪ ∪ – ∪
Mi-l adormi" — ∪ ∪ – Ø

ca și în cazul:

„Doar pe lună — ∪ ∪ – ∪
Voie bună — ˘ ∪ – ∪
Și pe stele — ∪ ∪ – ∪
Multă jele — ˘ ∪ – ∪
Și pe vînt — ∪ ∪ – Ø „Și pe vînt ci- ∪ ∪ – ∪
Cîte-un cuvînt" — |∪| ∪ ∪ – Ø → Te-un cuvînt" ∪ ∪ – Ø

* Fiindcă ne vom referi în repetate rînduri în cele ce urmează la acest corpus, convenim să-l desemnăm în continuare, pentru economie de spațiu, prin *C*.

căci singurul vers dintr-o serie trohaică pe care auzul nostru îl tolerează ca trisilabic este cel final :

„Chipul tău frumos — ´ ∪ ´ ∪ ˝ ∅
Să-l privesc întreg — ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∅
Cu atît folos — ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∅
Să m-aleg" — ∅ ∅ ∪ ∪ ˝ ∅

(M. Eminescu : *Ochiul tău iubit*)

Generativ vorbind, versul trohaic tetrasilabic provine dintr-un arhetip binar *cf* în care s-au operat substituțiile $c \to$ ´ ∪, $f \to$ ˝ ∪. Așadar, atît macroritmul cît și ritmul sînt aici binare.

— *Versul trohaic de 6 silabe* are în poezia noastră cultă o vechime de cel puțin trei secole :

„Limbile să salte — ´ ∪ ∪ ∪ ˝ ∪
Cu cîntări înalte — ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∪
Să strige-n tărie — ∪ ´ ∪ ∪ ˝ ∪
Glas de bucurie" — ´ ∪ ∪ ∪ ˝ ∪

(Dosoftei : *Psalmul 4*)

La baza lui stă un macroritm ternar *ccf*. Clasicii au apelat la el rareori. În *C* se întîlnesc numai trei mostre, una la Coșbuc și două la Eminescu. Iată una dintre acestea :

„Am văzut doi aștri — ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∪
Strălucind albaștri — ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∪
Sub o frunte-n vis ; — ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∅
M-a-necat seninul — ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∪
Cînd privii divinul, — ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∪
Blîndul lor surîs. — ´ ∪ ´ ∪ ˝ ∅

(M. Eminescu : *Doi aștri*)

Stratificația planurilor ritmice este aici :

nivelul IV — *c* *c* *f*
nivelul III — ´ ∪ ´ ∪ ˝ ∪
nivelul II — ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∪
nivelul I — „Am văzut doi aștri"

În același tipar ritmic se înscrie și dodecasilabul trohaic cu cezură, rezultat din juxtapunerea a doi hexasilabi. Arhetipul ritmic este și de această dată *ccf* . . . :

nivelul IV — *c* *c* *f* *c* *c* *f*
nivelul III — ´ ∪ ´ ∪ ˝ ∪ ´ ∪ ´ ∪ ˝ ∪
nivelul II — ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∪ ´ ∪ ∪ ∪ ˝ ∪
nivelul I — „Orologiul sună noaptea jumătate"

(D. Bolintineanu : *Muma lui Ștefan cel Mare*)

Versul trohaic de 11 silabe este varianta catalectică a precedentului, corespunzătoare rimei masculine, pe care Bolintineanu o face să alterneze sistematic, după model francez, cu cea feminină :

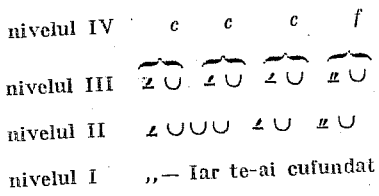
nivelul IV — *c* *c* *f* *c* *c* *f*
nivelul III — ´ ∪ ´ ∪ ˝ ∪ ´ ∪ ´ ∪ ˝ ∪
nivelul II — ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∪ ∪ ´ ∪ ˝ ∅
nivelul I — „Pe o stîncă neagră, într-un vechi castel"

Difuziunea acestui model în poezia marilor clasici nu a fost prea largă, dovadă faptul că în *C* numai 10 piese din 469 (circa 2,1 %) aparțin tipului respectiv. Dintre antumele eminesciene singura este *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, poezie de tinerețe, tributară unei mode lirice aflate deja în descreștere. Oricum, chiar ținînd seama de ambele moduri de dispunere grafică, în versuri de 6(5) sau 12(11) silabe, frecvența arhetipului *ccf* în poeziile trohaice din *C* nu atinge nici 3 %.

— *Versul trohaic de 8 silabe* este de departe cel mai răspîndit *. Dominant în poezia populară, el figurează ca

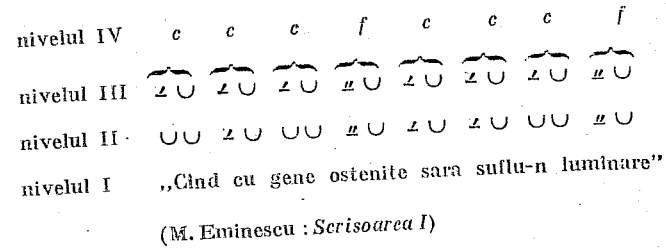
* O constată și M. Bordeianu ([20] pag. 148), care îl citează în sprijinul afirmației sale pe André Spire ([71] pag. 73).

ritm de bază în 305 poezii din C (66,5 %). Provine, evident din arhetipul ritmic cuaternar *cccf* :



(M. Eminescu : *Floare albastră*)

Varianta sa reduplicată, de 16 silabe, este prezentă în nu mai puțin de 127 de piese din *C* (27,1 %) :

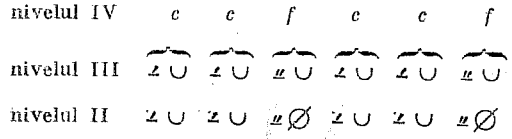


(M. Eminescu : *Scrisoarea I*)

Așadar majoritatea covîrșitoare a poeziilor trohaice din *C* (peste 93 %) au la bază macroritmul peonic *cccf*. Altfel spus, măsurile versului trohaic românesc sînt, în poezia marilor clasici, aproape exclusiv cele de 8 și, respectiv, 16 silabe.

— *Versul trohaic de 10 silabe* este practic inexistent. El ar trebui să rezulte dintr-un arhetip cu cinci elemente *ccccf*. O atare situație ar veni însă în contradicție cu postulatul nostru inițial potrivit căruia modulul ritmic nu poate înregistra decît valorile 2, 3 și 4. Absența din poezia românească a decasilabului trohaic constituie prin urmare o confirmare a legitimității acestui postulat. Pe de altă parte însă, o măsură de 10 silabe ar putea rezulta și din joncțiunea a doua emistihuri pentasilabice, dar nici acest lucru nu se întîmplă, dată fiind repulsia limbii române

față de alăturările de silabe accentuate. Într-adevăr, un decasilab cu cezură ar trebui să rezulte din :



unde se vede că prin substituția $\cup \rightarrow \varnothing$ două poziții lovite de ictus, finala primului emistih și inițiala celui de al doilea, ajung în contact nemijlocit. Rostirea succesivă a două silabe accentuate fiind dificilă, decasilabul trohaic cu cezură lipsește și el din poezia românească.

— *Versul trohaic de 12 silabe*, în varianta sa cu cezură, este un dublu hexasilab și a fost discutat ca atare mai înainte. Pe lîngă varianta catalectică a acestuia există și un endecasilab fără cezură de aparență trohaică :

„Regelui de pică îi plac fetele.
Lor le place mult mai mult valetele".

(N. Cassian : *Pasiențe*)

$$\text{´}\cup\cup\cup\text{´}\cup\cup\cup\text{˝}\cup\cup\varnothing$$

$$\text{´}\cup\text{´}\cup\text{´}\cup\text{´}\cup\text{˝}\cup\cup\varnothing$$

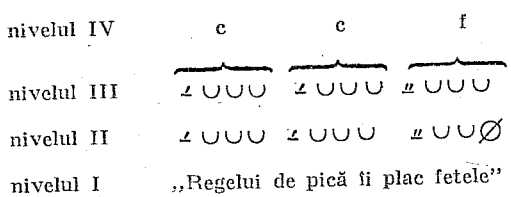
Privit ca vers trohaic, el ar trebui rostit în șase tacte, ceea ce ar presupune un arhetip senar de tipul *cccccf*, incompatibil cu postulatul mai sus menționat. Contradicția dispare de îndată ce se încearcă recitarea sa în trei timpi, ritmul fiind în acest caz nu trohaic ci peonic I :

$$\text{´}\cup\cup\cup\text{´}\cup\cup\cup\text{˝}\cup\cup\varnothing$$

$$\text{´}\cup\cup\cup\text{´}\cup\cup\cup\text{˝}\cup\cup\varnothing$$

Primul vers corespunde exact acestei scheme. În rostirea celui de al doilea sînt necesare accentuarea mai puternică a primului *mult* din locuțiunea *mult mai mult* și pronunțarea atonă a verbului *place*, ambele ușor de realizat

în recitare. Rima dactilică sprijină această interpretare, căci ictusul forte al clausulei nu poate fi eludat în rostire, iar prezența sa în poziția antepenultimă și nu în cea finală (rimă masculină) e un argument că ritmul e mai degrabă peonic decît trohaic. Așadar, dodecasilabul în discuție are la bază un arhetip ternar :



ceea ce îl scoate din sfera troheului. De fapt simpla comparație cu un distih alcătuit din endecasilabi trohaici autentici convinge pe orice lector că ritmul de bază al poeziei Ninei Cassian este altul decît cel trohaic :

„Regelui de pică îi plac fetele.
Lor le place mult mai mult valetele".

„Ca un glob de aur luna strălucea
Și pe-o vale verde oștile dormea"

Confundabil cu dodecasilabul trohaic este, la o privire superficială, și versul de 12 silabe în care și-a scris G. Topîrceanu poezia *Sfîrșit de vară :*

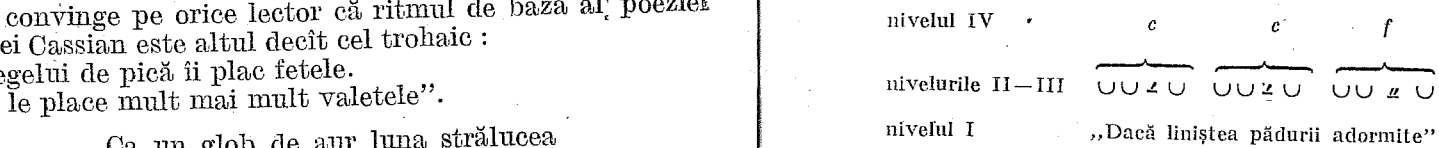
„Dacă liniștea pădurii adormite
Nici o veste de-altădată nu-ți trimite
Și pe freamăte pornite de departe
Nu te-ajunge glas de dincolo de moarte,
Vin cu mine să ne pierdem în zadar
Printre galbenele rarişti de stejar
Cu sfioase campanule și sulfine
Pe cărări pe unde nimeni nu mai vine".
(. . . . . .)

Amplasarea sistematică a unor silabe neaccentuate în pozițiile 1, 5 și 9 ale versului arată însă în mod clar că aici

ritmul este peonic III, supoziție întărită de absența cezurii, care ar fi trebuit să urmeze silabei a șasea, trunchiind aproape de fiecare dată cîte un cuvînt :

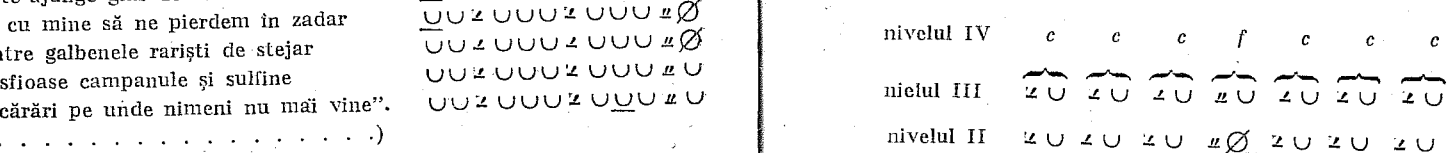
„Dacă liniștea pă-
Nici o veste de-altă-
Și pe freamăte por-
Nu te-ajunge glas de
(. . . . . .)

O ureche atentă la mișcarea muzicală din profunzimile poemului depistează ușor ritmul de vals lent al arhetipului ritmic, principala sursă, după opinia noastră, a farmecului ușor desuet al acestei izbutite miniaturi lirice :



Să mai spunem că, în ciuda popularității piesei în discuție, nici un metrician cunoscut nouă nu consideră peonul drept un ritm în care s-ar putea scrie poezie românească ?

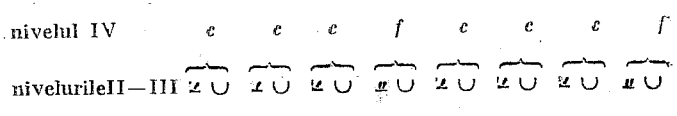
— *Versul trohaic de 14 silabe* împreună cu varianta sa catalectică se află într-o situație similară cu a decasilabului. Fără cezură el n-ar putea funcționa, datorită inexistenței unui arhetip *cccccf*, iar cu cezură e greu de rostit întrucît presupune joncțiunea la limita cezurii a două silabe accentuate :



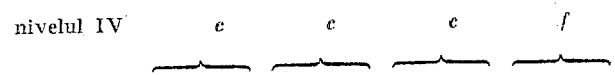
Drept urmare, măsura trohaică de 14 silabe nu ar trebui să existe, ceea ce se și întîmplă în realitate. Ne cre-

dem îndreptățiți să vedem în această absență o nouă confirmare a justeței modelului ritmic propus.

— *Versul trohaic de 16 silabe* a devenit nemuritor datorită *Scrisorilor* eminesciene. În majoritatea cazurilor, el este un octosilab reduplicat :



dar la fel de bine ar putea, cel puțin în teorie, să provină dintr-o transformare de tip peonic $c \rightarrow \cup\cup\angle\cup$, $f \rightarrow \cup\cup\ \ddot{\angle}\cup$ sau $c \rightarrow \angle\cup\cup\cup$, $f \rightarrow \ddot{\angle}\cup\cup\cup$ a arhetipului cuaternar *ccef*. Astfel, prima pereche de transformări ar avea ca rezultat prototipul ritmic :



Versuri prezente în memoria oricărui iubitor de poezie se conformează întocmai schemei de mai sus :

„Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă,
Ce cu-a turmelor pășune, a ei patrie ș-o schimbă"

Aici mișcarea unică, de tip peonic, a versului exclude cezura, prezentă însă în exemplul trohaic precedent. Suficient pentru a demonstra că versul peonic de 16 silabe poate exista realmente, că el nu este doar rezultatul speculațiilor noastre metrice, exemplul de mai sus nu ajunge în schimb pentru diagnosticarea drept peonic a ritmului „Scrisorii a III-a" din care a fost extras exemplul. O paranteză este aici necesară.

Modulul ritmic al ritmului peonic, egal cu 4, este divizibil cu cel al ritmurilor binare, troheul și iambul. Această divizibilitate constituie de fapt suportul matematic al

confundabilității celor două clase de ritmuri. Să considerăm bunăoară următoarea schemă ritmică :

„Somnoroase păsărele — ∪∪∠∪∪∪ ∠̈ ∪
Pe la cuiburi se adună, — ∪∪∠∪∪∪ ∠̈ ∪
Se ascund în rămurele — ∪∪∠̈∪∪∪ ∠̈ ∪
Noapte bună! — ØØØØ |∠̈| ∪ ∠̈ ∪

Doar izvoarele suspină, — ∪∪∠∪∪∪ ∠̈ ∪
Pe cînd codrul negru tace — ∪∪ ∠ ∪ |∠| ∪ ∠̈ ∪
Dorm și florile-n grădină — ∠ ∪∠∪∪∪ ∠̈ ∪
Dormi în pace! — ØØØØ∠ ∪ ∠̈ ∪

Trece lebăda pe ape — |∠| ∪∠∪∪∪ ∠̈ ∪
Între trestii să se culce — ∪∪∠∪∪∪ ∠̈ ∪
Fie-ți îngerii aproape, — |∠| ∪∠∪∪∪ ∠̈ ∪
Somnul dulce! — ØØØØ |∠| ∪ ∠̈ ∪

Peste-a nopții feerie — ∪∪∠∪∪∪ ∠̈ ∪
Se ridică mîndra lună, — ∪∪∠∪ |∠| ∪ ∠̈ ∪
Totu-i vis și armonie — |∠| ∪∠∪∪∪ ∠̈ ∪
Noapte bună! — ØØØØ |∠| ∪ ∠̈ ∪

(M. Eminescu : *Somnoroase păsărele*)

Ce putem spune despre ritmul primei strofe ? Socotind drept licență ritmică prima ocurență accentuată din versul final, ritmul este peonic III. Pe de altă parte însă, dacă ținem seamă de regula potrivit căreia orice poziție atinsă de un ictus comun în matricea ritmică (nivelul III) poate

fi ocupată de o silabă neaccentuată, prototipul ritmic al versului ar putea fi :

$$\breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup$$

și atunci ritmul strofei în cauză ar fi trohaic. Aceleași observații sînt valabile și pentru strofa următoare unde, în plus, apar în poziții accentuabile ale matricii ritmice două cuvinte monosilabice a căror „duplicitate" accentuală, discutată în paragraful precedent, lasă de asemenea loc liber ambelor interpretări. Oricum, din pricina celor două licențe ritmice *(noapte, negru)* ipoteza trohaică pare mai îndreptățită decît cea peonică. Am spus *pare*, fiindcă la un examen mai atent lucrurile se prezintă puțin altfel.

Să ne amintim de substratul lingvistic al regulii de substituire $\breve{} \rightarrow \cup$. Respectarea întocmai a unui ritm binar ar fi posibilă numai în ipoteza că numărul silabelor accentuate ar fi în textul respectiv strict egal cu numărul celor neaccentuate. Or, o asemenea distribuție s-ar abate de la caracteristicile statistice ale limbii române. Într-adevăr, sondajele efectuate de noi (vezi și [30]) arată că în orice text românesc de oarecare lungime frecvența silabelor accentuate este mai mică decît 1/2 și oscilează (cu variații destul de însemnate, după cum textul aparține unuia sau altuia dintre stilurile limbii, căci lungimea medie a cuvintelor variază și ea cu vechimea, neologismele, mai frecvente în stilurile științific și publicistic, avînd în general o lungime mai mare decît cuvintele mai vechi) în jurul valorii de 1/3*. Așadar, în medie, din trei silabe românești una este accentuată. Consecința acestei stări de lucruri este că ritmurile cel mai ușor de obținut în forma lor pură

* Din analiza cîtorva poezii de M. Eminescu, L. Blaga, Ion Barbu, T. Arghezi și Mircea Ciobanu, Eugen Dorcescu deduce un raport ceva mai mare (1 :2,6—1 :2,8) pe care îl pune în legătură cu numărul „de aur", conferindu-i, cam pripit, după opinia noastră, și virtuți axiogene : „...se constată că — mai ales în cazul acelor creații care satisfac simțămîntul de capodoperă — raportul dintre numărul silabelor accentuate și cel al silabelor neaccentuate este în jur de 1,6 (raportul secțiunii de aur)" ([39] pag. 53).

sînt cele trisilabice*. După cum observă și I. Funeriu, acestea „se caracterizează [...] printr-o realizare aproape perfectă, fără substituiri" ([41] pag. 28). Iată un exemplu amfibrahic :

„Pe creștet de dealuri e soare,	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup$
Dar umbre-ale nopții prin văi,	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \varnothing$
Și-n umeda nopții răcoare	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup$
Soldatul, departe de-ai săi,	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \varnothing$
Se zbate și geme și moare.	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup$
Îi sîngeră pieptul de-arsură,	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup$
Iar apa se zbuciumă rar	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \varnothing$
Devale, și-alene murmură —	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup$
Ah, umed un deget măcar	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \varnothing$
Să-l puie pe vînăta gură	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup$
Dar trupu-i e frînt de prin cruce	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup$
Voind să se-nalțe puțin,	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \varnothing$
De-aseară-ntr-un zbucium o duce,	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup$
De-aseară se-ncearcă s-apuce	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup$
Cu mîinile-o creangă de spin".	$\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{} \varnothing$

(G. Coșbuc : *Murind*)

Nicăieri (și ne-am limitat aici, pentru economie de spațiu tipografic, la primele trei strofe ale poeziei, dar, la fel de bine, le-am fi putut cita pe toate zece) poetul nu se vede nevoit să distribuie o silabă neaccentuată într-o poziție marcată a prototipului ritmic al versului. Normală într-o cadență ternară, o asemenea respectare strictă a tiparului ritmic ar apărea pentru un ritm iambic sau trohaic drept o performanță cu totul ieșită din comun. Compromisul ritm-limbă ia în cazul acestor ritmuri forma re-

* B. Bjorklund a sesizat la rîndul său această dependență a modulului ritmic dominant de lungimea medie a cuvintelor dintr-o limbă, arătînd că germana, polisilabică, manifestă preferință pentru ritmurile ternare, în contrast cu engleza, căreia, datorită structurii lexicale preponderent monosilabice, îi convin mai degrabă tiparele ritmice binare ([19] pag. 364).

nunțării la realizarea efectivă a tuturor ictușilor matricii ritmice teoretice. Dar așa cum presiunea limbii afectează aici tiparul ritmic prestabilit, în zona ritmurilor peonice lucrurile trebuie să se desfășoare exact invers. Frecvența de o silabă accentuată din patru, impusă de model, este mai mică decît cea medie proprie limbii. O serie de silabe uzual accentuate vor cădea atunci în mod fatal în poziții nemarcate ale matricii ritmice, situație prohibită de legile ritmurilor binare, dar inevitabilă și cu totul firească în acest caz. Problema licențelor ritmice trebuie considerată așadar diferit în funcție de valoarea numerică a modulului ritmic. Astfel în :

„Vin Floriile cu soare — ´ U ´ U U U ‖ U
Și soarele cu Florii". — U [´] U U U U ‖ Ø

(V. Alecsandri : *Floriile*)

prezența silabei proeminente a cuvîntului *soarele* într-o poziție nemarcată a prototipului ritmic ´ U ´ U ´ U ‖ U este în mod cert o licență ritmică, ceea ce nu se poate spune însă și despre amplasarea silabei *noap-* din strofa (să o admitem) peonică :

„Somnoroase păsărele — U U ´ U U U ‖ U
Pe la cuiburi se adună — U U ´ U U U ‖ U
Se ascund în rămurele — U U ´ U U U ‖ U
Noapte bună!" — Ø Ø Ø Ø [´] U ‖ U

căci este absolut normal ca într-un ritm cuaternar să întîlnim destul de frecvent cuvinte bisilabice în poziții nemarcate. Sublinierea ritmului cere aici rostirea cît mai atonă a cuvîntului *noapte*, lucru perfect posibil și infinit mai ușor decît eludarea accentului natural al cuvîntului *soarele* din exemplul precedent. Un studiu mai aprofundat și sistematic ar putea arăta dacă nu cumva, așa cum în ritmurile binare cuvintele monosilabice pot fi deopotrivă și alternativ accentuate sau atone, această dublă proprietate nu se

extinde în ritmurile cuaternare și asupra cuvintelor bisilabice. În cazul că ipoteza s-ar confirma, ceea ce ni se pare perfect plauzibil, ritmul poeziei „Somnoroase păsărele" s-ar dovedi a fi cu adevărat peonul III, căci aici toate abaterile privesc exclusiv cuvinte cu lungimea de cel mult două silabe. În schimb, toate tri- și tetrasilabicelei și sînt destule, se conformează întrutotul tiparului ritmic peonic.

Discuția de mai sus răspunde unei întrebări, dar ridică în schimb altele, nu mai puțin spinoase. Încercînd să precizeze diferențele specifice ale ritmurilor peonice în raport cu cele binare, ea izbutește să complice de fapt și mai mult procesul diagnozei ritmului. Un exemplu va ilustra acest paradox :

„O rămîi, rămîi la mine — ´ U ´ U ´ U ‖ U
Te iubesc atît de mult! — U U ´ U ´ U ‖ Ø
Ale tale dureri toate — U U ´ U ´ U ‖ U
Numai eu știu să le-ascult, — ´ U ´ U U U ‖ Ø

În al umbrei întunerec — U U ´ U U U ‖ U
Te asamăn unui prinț, — U U ´ U U U ‖ Ø
Ce se uit-adînc în ape — U U ´ U ´ U ‖ U
Cu ochi negri și cuminți; — U U ´ U U U ‖ Ø

Și prin vuietul de valuri, — U U ´ U U U ‖ U
Prin mișcarea naltei ierbi, — U U ´ U ´ U ‖ Ø
Eu te fac s-auzi în taină — ´ U ´ U ´ U ‖ U
Mersul cîrdului de cerbi" — ´ U ´ U U U ‖ Ø
. . . . . .

(M. Eminescu : *O, rămîi*)

În aceste strofe, ca și în tot restul poeziei, pe care nu o mai transcriem integral, există în fiecare vers două poziții sistematic accentuate : a treia și a șaptea *. Acestea se

* Fenomen întîlnit și în poezia rusă. T. Tînianov l-a semnalat în „Romanța cavalerului" de A. S. Pușkin ([79] pag. 161). J. Bailey [3], urmîndu-l pe R. Jakobson [53], numește această estompare condiționată pozițional a ictusului „legea disimilării accentuale regresive".

află sub ictus atît în prototipul octosilabului trohaic, ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ # ∪, cît și în cel al omologului său peonic III, ∪ ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ # ∪. Față de forma pură, ortodoxă, a celui dintîi, cele 12 versuri citate se îndepărtează în 14 puncte, unde silabe neaccentuate se substituie unor unități marcate ale matricii ritmice : ∠ → ∪. Dar și față de paradigma peonică se înregistrează abateri și acestea, în număr de 8, se referă la situații de semn contrar, în care silabe accentuate ocupă poziții nemarcate ale prototipului ritmic. În plus, toate aceste abateri privesc cuvinte bisilabice. Diagnosticul ritmului nu se mai poate pune atunci decît cel mult în termeni probabilistici. Vom spune că ritmul poeziei *O, rămîi* are șanse mai mari de a fi peonic decît trohaic. O cercetare statistică va fi necesară pentru a răspunde și la întrebarea, pe care ne-o puneam înaintea lungii paranteze de mai sus, dacă ritmul *Scrisorilor* eminesciene este trohaic sau peonic III. Soluția problemei se va prezenta probabil ca un cuplu de procente complementare : ritmul „Scrisorilor" este în proporție de p % trohaic și în proporție de $(100-p)$ % — peonic III. Cam atît am putea spune la ora actuală, mai nesigur, dar poate mai nuanțat decît înaintașii, care nu s-ar fi îndoit nici o clipă de caracterul său strict trohaic, despre ritmul *Scrisorilor* lui Eminescu.

Cu versul de 16 silabe încheiem analiza măsurilor trohaice și purcedem la cercetarea ritmului iambic, generator de probleme nu mai puțin delicate.

Ca și în cazul troheului, măsurile de 4—8 silabe sînt ușor derivabile din arhetipurile *cf*, *ccf* și *cccf*.

— *Versul iambic de 4 silabe :*

„Se tînguiesc ∪∪∪ #
Tălăngi pe căi, ∪∠∪ #
Și neguri cresc ∪∠∪ #
Din negre văi, ∪∠∪ #
Plutind pe munți"... ∪∠∪ #

(Șt. O. Iosif : *Doina*)

se analizează astfel :

nivelul IV — *c* *f*
nivelul III — ∪ ∠ ∪ #
nivelul II — ∪∪∪ #
nivelul I — „Se tînguiesc"

Extrem de rar, el nu figurează în *O* decît o singură dată, la Al. Macedonski. Tot puțin uzitat este și :

— *Versul iambic de 6 silabe :*

„Mai poți să-ți amintești ∪∠∪∪∪ #
Cum noi îmblam discuți ∪∠∪∠∪ #
Și tu steteai s-asculți ∪∠∪∠∪ #
Duioasele-mi povești?" ∪∠∪∪∪ #

(M. Eminescu : *O, dulce inger blînd...*)

nivelul IV — *c* *c* *f*
nivelul III — ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ #
nivelul II — ∪ ∠ ∪∪∪ #
nivelul I — „Mai poți să-ți amintești"

În schimb :

— *Versul iambic de 8 silabe* împreună cu „familia" sa acoperă o arie de frecvențe foarte largă. Ne referim nu doar la varianta sa catalectică (de 7 silabe) cu care octosilabul alternează adesea în organizarea strofică :

„A fost odată ca-n povești ∪∠∪∠∪∪∪ #
A fost ca niciodată" ∪∠∪∪∪ # ∪ ∅

(M. Eminescu : *Luceafărul*)

ci și la versurile iambice de 13, 14, 15 și 16 silabe, derivate toate din prototipul reduplicat al octosilabului. Stratificația planurilor ritmice este :

— pentru versurile de 8 și, respectiv, 7 silabe :

nivelul IV — *c* *c* *c* *f*
nivelul III — ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ #

8 silabe { nivelul II ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ¯
nivelul I „A fost odată ca-n poveşti"

7 silabe { nivelul II ∪ ¯ ∪ ∪ ∪ ¯ ∪ ∅
nivelul I „A fost ca niciodată"

— pentru versurile de 16 şi, respectiv, 15 silabe:

nivelul IV c c c f c c c f

nivelul III ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ ¯

16 silabe { nivelul II ∪ ∪ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯
nivelul I „Eu te-am iubit îmi pare-un veac, tu nici
măcar din cînd în cînd".

(M. Eminescu: *Din cînd în cînd...*)

15 silabe { nivelul II ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ¯ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ∪ ¯ ∪ ∅
nivelul I „Cum poţi s-omori un Colibri, diamant
frumos de aer?"

(M. Eminescu: *Traduceri şi adaptări*)

— pentru versurile de 14 şi, respectiv, 13 silabe:

nivelul IV c c c f c c c f

nivelul III ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯

14 silabe { nivelul II ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ¯ ∪ ∅ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ ∅
nivelul I „Prin gîndurile-mi triste şi negre
treci frumoasă",

(M. Eminescu: *O arfă pe-un mormînt*)

13 silabe { nivelul II ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ ∅ ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ¯ ∅ ∅
nivelul I „O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi"

(M. Eminescu: *O, mamă...*)

Se observă că dublul octosilab suportă o scurtare cu pînă la 3 silabe, dintre care una prelevată primului emistih, iar restul celui de al doilea. Introducerea cezurii masculine ar mai reduce încă măsura cu o silabă

12 silabe { nivelul II ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ¯
nivelul I „În raiul tău suav mă-mbii şi mă sfinţeşti"

(G. Călinescu: *O, tu, cu ochi albaştri . . . .*)

dar versul astfel obţinut nu mai poate fi deosebit de dublul hexasilab născut dintr-un arhetip ternar:

nivelul IV c c f c c f

nivelul III ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯

nivelul II ∪ ˘ ∪ ˘ ∪ ¯ ∪ ˘ ∪ ∪ ∪ ¯

nivelul I „În raiul tău suav mă-mbii şi mă sfinţeşti"

Tocmai macroritmul diferit face ca inserarea unui atare vers, în fond cu totul corect alcătuit, într-un context de versuri iambice de 14 şi 13 silabe să sune ca o greşeală de versificaţie:

„Şi lasă-te uşoară cînd cu un salt vînjos
Te duc în patul biblic de cedru şi-abanos,
Neprihănită, goală, zvîcnind fără veşmînt
Să dormi cu mine noaptea în sfînt aşezămînt.
În raiul tău suav mă-mbii şi mă sfinţeşti,
O, tu, cu ochi albaştri, cît de frumoasă eşti!"

Pînă aici lucrurile stau bine, în sensul că sînt întrutotul conforme cu mecanismele generative expuse în paragrafele precedente. Dar, spre deosebire de situaţia ritmului trohaic, măsurile iambice fără cezură pot depăşi 8 silabe. Versuri iambice „simple" de 9, 10 şi 11 silabe nu numai că există, dar ele au o pondere importantă în poezia clasicilor. Din cele 629 de poezii iambice din *C*, 198 (31,5 %) conţin versuri eneasilabice, în timp ce alte 96 (15,3 %) sînt scrise în endecasilabi.

O primă remarcă ar fi că măsurile numeric preponderente (decasilabul are o frecvenţă neînsemnată) sînt impare. Faptul în sine nu este neobişnuit, căci versuri de lungime impară am mai întîlnit destule pînă acum. Elementul inedit apare abia atunci cînd analizăm comportarea acestora în contextul ritmic general al poeziilor respective. Astfel, toate tipurile de vers de lungime impară

discutate anterior erau variante catalectice ale unor versuri pare și, ca atare, ele se asociau în strofă, aproape fără excepție, cu reprezentantele ortodoxe, acatalectice, ale prototipului ritmic din care proveneau :

„Peste vîrfuri trece lună, ∪∪ˌ∪ˌ∪ ‖ ∪
Codru-și bate frunza lin, ˌ∪ˌ∪ˌ∪ ‖ ∅
Peste ramuri de arin ∪∪ˌ∪∪∪ ‖ ∅
Melancolic cornul sună". ∪∪ˌ∪ˌ∪ ‖ ∪

(M. Eminescu : *Peste vîrfuri*)

Măsurile impare se află așadar, și este firesc să fie așa avînd în vedere subordonarea lor generativă, caracterul lor secund, derivat, în raport cu prototipul, la „remorca" măsurilor pare, ele se prezintă ca realizări incomplete ale acestora.

Începînd cu eneasilabul iambic, situația se schimbă. Prezent într-un număr mare de poezii, acesta alternează aproape întotdeauna, nu cu decasilabul din care ar fi fost de așteptat să provină, ci cu octosilabul. Este ca și cum, de data aceasta, măsura impară ar fi cea fundamentală, acatalectică, iar versul de lungime pară — varianta sa trunchiată, obținută prin suprimarea poziției silabice finale :

„Atît de fragedă te-asameni ∪ˌ∪ˌ∪∪∪ ‖ ∪
Cu floarea albă de cireș, ∪ˌ∪ˌ∪∪∪ ‖ ∅
Și ca un înger printre oameni ∪∪∪ˌ∪∪∪ ‖ ∪
În calea vieții mele ieși". ∪ˌ∪ˌ∪ˌ∪ ‖ ∅

(M. Eminescu : *Atît de fragedă...*)

Explicația către care pare a ne conduce constatarea de mai sus este că, sub masca iambului, avem de a face aici cu un vers trohaic cu anacruză. Într-adevăr, în cazul cînd socotim prima silabă a fiecărui vers ca un fel de „proteză ritmică" antepusă, obținem drept prototip ritmic octosilabul trohaic, iar strofa de mai sus devine structural analoagă, minus anacruza, cu :

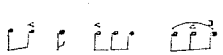
„Pe aceeași ulicioară ∪∪ˌ∪∪∪ ‖ ∪
Bate luna în ferești, ˌ∪ˌ∪∪∪ ‖ ∅
Numai tu de după gratii ˌ∪ˌ∪∪∪ ‖ ∪
Vecinic nu te mai ivești !" ˌ∪ˌ∪∪∪ ‖ ∅

(M. Eminescu : *Pe aceeași ulicioară...*)

tipar strofic de asemenea foarte răspîndit atît la Eminescu cît și în întreaga noastră poezie clasică (reprezentat în *O* de nu mai puțin de 139 de piese, adică peste un sfert din întregul corpus).

Evident, prin anacruză se perturbă întrucîtva ritmul și de aceea la o recitare cadențată, metronomică, silaba suplimentară se cere „înghițită", estompată, cît se poate, ceea ce în general nu este greu, avînd în vedere că ea este neaccentuată. Conservarea valorii temporale globale a versului se poate realiza însă și prin estomparea silabei finale, a cărei poziție este și mai slabă, datorită contrastului creat de vecinătatea ictusului forte al versului. O rostire puțin precipitată a clausulei este suficientă atunci pentru înscrierea în cadență, finalul eneasilabului prezentîndu-se în acest caz ca un corespondent al trioletului din semiotica muzicală :

„Atît de fragedă te-asameni



Cu floarea albă de cireș"

O astfel de interpretare scoate din discuție anacruza, dar complică modelul generativ, căci printre regulile de derivare a prototipului iambic din arhetipul cuaternar *ccef*

care erau pînă acum doar $e \to \cup \; \underline{\cup} \; \cup$ și $f \to \cup \; \underline{\cup} \; \cup$, introduce, opțional, și substituția de tip amfibrahic $f \to \cup \; \underline{\cup} \; \cup$

nivelul IV	*e*	*e*	*e*	*f*
nivelul III	∪ ⏑	∪ ⏑	∪ ⏑	∪ ⏑ ∪
nivelul II	∪ ⏑	∪ ⏑	∪ ∪	∪ ⏑ ∪
nivelul I	„Atît de fragedă	te-	asameni"	

Oricum, observațiile de mai sus nu aspiră la statutul de soluții ale problemei, ci trebuie privite doar ca sugestii pentru o viitoare cercetare asupra structurii de adîncime a eneasilabului iambic românesc.

— *Versul iambic de 11 silabe*, consacrat de Eminescu drept vers „de aur" al sonetului nostru (deși nu numai înainte, dar și după el s-au scris sonete în multe alte ritmuri și măsuri) prezintă unele analogii de comportare cu eneasilabul. Ca și acesta, el figurează în combinații strofice numai cu propria sa variantă catalectică, decasilabul :

„Deschide poarta. Intră. Șezi la masă — ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪
Acoperită e cu in curat. ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∅
Ia cașul alb și proaspăt strecurat, ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∅
Și frînge pita cea dospită-n casă". ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪

(I. Pillat : *Cina*)

dar și aceasta relativ rar, deoarece manifestă preferință pentru structurile izometrice :

„Iubind în taină am păstrat tăcere ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪
Gîndind că astfel o să-ți placă ție, ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪
Căci în priviri citeam o vecinicie ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪
De-ucigătoare visuri de plăcere". ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ∪ ⏑ ∪

(M. Eminescu : *Iubind în taină*)

dovadă că-și este cu totul suficient sieși. Din acest punct de vedere, analogia cu eneasilabul merge pînă la capacitatea și a acestuia din urmă de a purta singur pe umeri povara formei fixe a sonetului :

„Ai mii de întrupări bogate
Dar ești în toate pururi una.
Pe fruntea albă porți cununa
Ispititoarefor păcate.

În păr ți-a pus văpaie luna,
În ochi ai pervertiri mascate,
Și-n jarul buzelor mușcate,
Lucește ca rubin minciuna.

Eu pururi te-am privit cu ură,
Și blesteme purtam pe gură,
Cu fiere ponegrindu-ți fala.

Dar vezi, am clipe de orbire,
Cînd, ca robitul de Omphala,
Îți torc într-un sonet iubire".

(C. Narly : *Sonet libertin*)

Numai că pentru endecasilab explicațiile schițate relativ la versul de 9 silabe nu mai stau în picioare. A-l asimila cu un decasilab trohaic cu anacruză ar fi categoric o greșeală, întrucît, după cum s-a arătat, decasilabul trohaic... nu există ! Pe de altă parte, tratarea clausulei după schema „trioletului" ar reduce endecasilabul la un vers iambic de 10 silabe provenit din arhetipul nu numai neatestat, dar chiar dezmințit de experiența ritmului trohaic, *cccef*.

Rămîn două căi posibile de căutare a suportului generativ al endecasilabului :

A. În zona structurilor peonice. Am văzut mai înainte cum unele versuri lungi, fără cezură, de aparență trohaică se dovedeau la o analiză mai atentă drept peonice. Endecasilabilor :

„O șopîrlă pe cărare, lîngă noi,
Speriată să foșnească dintre foi"

le lipsea cezura tocmai fiindcă prototipul lor ritmic nu era binar ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ ||, ci cuaternar — — ˘ — — — ˘ — — — ||

În mod similar, endecasilabul presupus iambic ar putea fi de fapt o ipostază catalectică a dodecasilabului peonic II (neapărat II și nicidecum IV, căci, rima fiind feminină, ictusul forte lovește silaba a zecea, ceea ce presupune amplasarea ictușilor comuni numai pe silabele a șasea și a doua) :

— ˘ — — — ˘ — — — || — ∅

O asemenea schemă dominantă (autorii o numesc *invariant* ritmic) au detectat Olimpia și Eugen Berca ([16] pag. 28) în sonetul :

„A revenit frumoasa primăvară ; — — — ˘ — ˘ — — — || —
Copacii parcă-s nînși de-atîta floare ; — ˘ — — — ˘ — ˘ — || —
Dorinți copilărești, renăscătoare, — ˘ — — — ˘ — — — || —
Fac inimile noastre să tresară... — ˘ — — — ˘ — — — || —

Iubire e în razele de soare, — ˘ — — — ˘ — — — || —
Și farmec în a codrului fanfară, — ˘ — — — ˘ — — — || —
Și visuri dulci în liniștea de sară ; — ˘ — — — ˘ — — — || —
În cer și pe pămînt e sărbătoare. — ˘ — — — ˘ — — — || —

. . . . . .

(Al. Vlahuță : *Sonet*)

Existența aici a numai două abateri de la formula ritmică a endecasilabului peonic legitimează ipoteza că, cel puțin în anumite cazuri, ritmul sonetului românesc poate fi și cuaternar. O discuție anterioară a evidențiat faptul că în ritmurile peonice anumite ecarturi față de prototip sînt inevitabile. Abordarea licențelor ritmice trebuie făcută deci într-un spirit mai larg, ceea ce poate avea drept consecință includerea unui mare număr de endecasilabi „iambici" în aria ritmului peonic II.

Oricît s-ar extinde însă acest proces, rămîne întotdeauna un rest, un număr de cazuri neîncadrabile în albia procustiană a peonului. Rezolvarea acestora în limitele ritmului iambic s-ar putea încerca prin :

B. Considerarea modulului ritmic compus $6 = 3 \times 2$. În fond, modulul 4 pe care se bazează arhetipurile ritmice de tip *cccf*, cu care ne-am întîlnit de atîtea ori pînă acum, este și el un modul compus : $4 = 2 \times 2$. Admițînd că macroritmul poate avea o structură senară, explicarea endecasilabului iambic nu mai întîmpină nici un obstacol :

nivelul IV — *c* *c* *c* *c* *c* *f*
nivelul III — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ ||
nivelul II — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ || — ∅
nivelul I — „Deschide poarta. Intră. Șezi la masă — "

dar, din păcate, tabloul armonios al gramaticii ritmului poetic se tulbură întrucîtva. Pe de o parte, apare un modul ritmic valabil doar la un singur nivel (IV), căci un ritm propriu-zis cu ictusul căzînd din 6 în 6 silabe nu există. Pe de altă parte, dacă arhetipul *ccccf* există, atunci trebuie să existe și alte tipuri de vers, derivate din el :

— un dodecasilab trohaic fără cezură

c *c* *c* *c* *c* *f*
— ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ ||

— un vers amfibrahic de 18 silabe de asemenea fără cezură

c *c* *c* *c* *c* *f*
— ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ ||

ba chiar și

— versuri peonice record de 24 silabe fără cezură :

c *c* *c* *c* *c* *f*
— ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ ||
˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ ||
˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ ||

Or, atare versuri nu numai că nu sînt atestate, dar orice încercare de a le construi face să apară inevitabil ictusul forte suplimentar al cezurii :

„Viitor de aur țara noastră are"

∪∪ ˊ ∪ ˈ ∪ ‖ ˊ ∪ ˊ ∪ ˈ ∪

(D. Bolintineanu : *Ultima noapte a lui Mihai cel Mare*)

„Cum lebăda viața ei toată viseză un cîntec divin",

∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪ ∪ ˈ ∪ ‖ ∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˈ ∅

(M. Eminescu : *La o artistă*)

Ultimul exemplu este interesant și prin faptul că răstoarnă prejudecata potrivit căreia ritmul amfibrahic n-ar cunoaște cezura. În schimb, în omologul dactilic al versului de mai sus, cezura nu pare a fi obligatorie, ceea ce ar putea constitui un argument în favoarea existenței, totuși, a arhetipului senar :

nivelul IV — *c* *c* *c* *c* *c* *f*

nivelul III — ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˈ ∪∪

nivelul II — ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˈ ∪∅

nivelul I „Părul cel blond împletit într-o coadă îi cade pe spate" ...

(M. Eminescu : *Mitologicale*)

E drept că absența cezurii este doar relativă, căci nevoia unui accent intermediar mai puternic se simte și în tipul de vers de mai sus. Mai corect ar fi poate să spunem că versul dactilic de 17 silabe are cezură mobilă :

„Însă-a popoarelor blonde de stele guverne-ndărătnici
Vai ! nu-făcuse șosea cumsecade pe cîmpii albaștri"

∪∪∪ ˊ ∪∪ ˈ ∪ ‖ ∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˈ ∪∅

ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˈ ‖ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˈ ∪∅

Oricum trebuie subliniat că ne aflăm în fața unei excepții.

În afara construcției livrești pe care o reprezintă versul dactilic de 17 silabe, destinat aproape exclusiv traducerilor din literatura antică, unde corespunde hexametrului homeric, cezura poeziei noastre este întotdeauna fixă, contrar părerii lui M. Bordeianu *, dispus să „descopere" cezuri multiple și mobile în orice vers românesc, fie el oricît de scurt.

De fapt, dacă prin cezură se înțelege ictusul forte ˈ (opinie împărtășită și de M. Bordeianu **), iar nu pauza următoare acestuia, atunci nici în versurile citate cezura nu trebuie considerată mobilă. Ea corespunde sistematic cu silaba a șaptea a versului, poziție nu întîmplătoare, ci decurgînd strict din structura de adîncime, unde în spatele emistihului se ascunde un arhetip ternar, dezvoltat prin substituiri de asemenea ternare, dactilice :

nivelul IV — *c* *c* *f* *c* *c* *f*

nivelul III — ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˈ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˈ ∪∪

nivelul II — ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˈ ∪∪ ˊ ∪∪ ˊ ∪∪ ˈ ∪∅

nivelul I „Vai ! nu făcuse șosea cumsecade pe cîmpii albaștri"

Iată deci cum, în ciuda mobilității pauzei asociate, cezura, în ceea ce are ea caracteristic și anume partajarea prototipului ritmic al versului în două secvențe structural identice (două unități *V* de la nivelul V), există și aici. Constatarea slăbește din nou poziția în sistem a eventualului arhetip senar, singurul care ar putea explica fără dificultăți natura ritmică a endecasilabului iambic românesc.

---

* „Cezura în versul românesc nu are loc fix (riguros) ca în franceză din cauze ritmice, și în plus chiar versul mai scurt de 8 silabe poate avea cezură" ([20] pag. 38).

** „S-a vorbit foarte mult, atît la noi, cît și în alte părți de cezură ca despre o *pauză* cerută de sintaxă, de sens sau de ideea poetului, dar nu s-a observat, decît cu rare excepții, că, în fond, cezura, ca și rima, este un accent prelungit" ([20] pag. 36).

Versurile mai lungi de 11 silabe au fost deja discutate : cel de 12 silabe este un dublu hexasilab, iar versurile de 13, 14, 15 și 16 silabe sînt avataruri diferite ale prototipului octosilabic reduplicat. Ar mai fi de adăugat la acestea măsurile iambice de 18 și, respectiv, 17 silabe :

„De ce n-aflăm în împlinirea dorințelor din astă lume,
Acea sublimă fericire ce înainte-i am visat",

(M. Eminescu : *De ce n-aflăm în împlinirea...*)

$$\cup \breve{} \cup \breve{} \cup \cup \cup \bar{} \cup \| \cup \breve{} \cup \cup \cup \breve{} \cup \bar{} \cup$$

$$\cup \breve{} \cup \breve{} \cup \cup \cup \bar{} \cup \| \cup \cup \cup \breve{} \cup \cup \cup \bar{} \varnothing$$

Prototipul lor ritmic este, după cum bine se observă :

$$\cup \breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \bar{} \cup \cup \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \bar{} \cup$$

adică o pereche de eneasilabi juxtapuși, problematica versurilor de 18(17) silabe reducîndu-se la cea a versului de 9 silabe.

Am tratat mai pe larg despre ritmurile binare (trohaic, iambic), atît datorită răspîndirii lor net precumpănitoare, cît și fiindcă prezintă unele aspecte încă neelucidate, necunoscute cadențelor ternare și cuaternare. Aparent cel puțin, numărul tipurilor de măsuri binare întîlnite în versul românesc îl întrece pe al celor teoretic justificabile cu ajutorul modelului nostru. Pentru ritmurile ternare și cuaternare, lucrurile stau exact invers : puținătatea relativă a poeziilor scrise în aceste ritmuri, precum și unele obstacole de ordin lingvistic, ca de pildă inventarul redus de cuvinte proparoxitone și anteproparoxitone reclamate de versurile cu clausule dactilice și hiperdactilice, limitează repertoriul de măsuri posibile la numai cîteva, ușor de explicat pornind de la prototipurile fundamentale de :

— 6, 9 și 12 silabe în ritmurile ternare ;
— 8, 12 și 16 silabe în ritmurile cuaternare.

Schema de mai jos ne arată, bunăoară, cum se deduc din arborescența generativă toate măsurile dactilice de la 4 la 12 silabe :

	V				
	c	c	c	f	
6 silabe			$\breve{} \cup \cup$	$\bar{} \cup \cup$	hexasilab acatelectic
5 silabe			$\breve{} \cup \cup$	$\bar{} \cup \varnothing$	hexasilab catalectic
4 silabe			$\breve{} \cup \cup$	$\bar{} \varnothing \varnothing$	hexasilab hipercatalectic
9 silabe		$\breve{} \cup \cup$	$\breve{} \cup \cup$	$\bar{} \cup \cup$	eneasilab acatalectic
8 silabe		$\breve{} \cup \cup$	$\breve{} \cup \cup$	$\bar{} \cup \varnothing$	eneasilab catalectic
7 silabe		$\breve{} \cup \cup$	$\breve{} \cup \cup$	$\bar{} \varnothing \varnothing$	eneasilab hipercatalectic
12 silabe	$\breve{} \cup \cup$	$\breve{} \cup \cup$	$\breve{} \cup \cup$	$\bar{} \cup \cup$	dodecasilab acatalectic
11 silabe	$\breve{} \cup \cup$	$\breve{} \cup \cup$	$\breve{} \cup \cup$	$\bar{} \cup \varnothing$	dodecasilab catalectic
10 silabe	$\breve{} \cup \cup$	$\breve{} \cup \cup$	$\breve{} \cup \cup$	$\bar{} \varnothing \varnothing$	dodecasilab hipercatalectic

Lăsăm ca exercițiu pentru cititor alcătuirea unor tabele asemănătoare pentru amfibrahi și peoni.

Versurile de lungime mai mare se construiesc cu cezură din emistihuri aparținînd tipurilor enumerate aici, potrivit unei aritmetici simple : $13 = 7 + 6$, $14 = 7 + 7$, $15 = 8 + 7$, $16 = 8 + 8$, $17 = 9 + 8$, $18 = 9 + 9$ ...

1.1.10. Segmentarea versului

Teoria nivelurilor ritmice permite și rezolvarea uneia dintre cele mai controversate probleme ale ritmologiei românești : împărțirea versului în unități metrice. În această privință cercetătorii versificației noastre s-au pronunțat de-a lungul timpului pentru trei tipuri de soluții aparent incompatibile între ele, dar nici una cu totul falsă,

lucru pe care vom încerca să-l demonstrăm, recuperînd partea viabilă a fiecăreia dintre ele.

Următori modelului clasic, majoritatea prozodiștilor noștri din veacurile XVIII, XIX și din prima jumătate a secolului XX au practicat, fără a-și pune măcar problema vreunei justificări teoretice a demersului lor, împărțirea versului în „picioare" egale și accentual identice. Cu excepția autorității tradiției, o atare segmentare nu-și găsea nici o îndreptățire, fie ea de natură sintactică, semantică sau pragmatică (această ultimă fațetă a trinității semiotice ar acoperi aici ideea de practică a declamării versurilor).

Astfel, prin împărțirea mecanică în iambi a versului, de altminteri indubitabil iambic :

„Pe lîngă plopii fără soț"

se obțin patru segmente total lipsite de sens :

1. Pe lîn ; 2. gă plo ; 3. pii fă ; 4. ră soț

a căror subliniere prin pauze în recitare sporește cu atît mai mult impresia de ilogic, de absurd.

Din exemplul de mai sus se desprinde ideea că unei descompuneri raționale în unități metrice va trebui să-i cerem în primul rînd să respecte integritatea cuvîntului. Este ceea ce a observat M. Bordeianu, care însă, constatînd că versul se desface atunci în unități (picioare) eterogene, a conchis în mod eronat că ritmul românesc nu cunoaște reguli. În versul citat, potrivit procedurii de segmentare sintactico-accentuale (de altminteri nu lipsită de inconsecvențe, asupra cărora vom mai reveni) a cercetătorului ieșean, am avea de a face cu două elemente ritmice (podii), un mesomacru IV, unitate pentasilabică cu accentul pe silaba a patra, și un anapest :

„Pe lîngă plopii fără soț"

∪∪∪–∪/∪∪–

Inconvenientele acestui nou mod de segmentare a versului, în urma căruia schema ritmică a unei poezii arată ca un mozaic de „picioare" diferite ce se succed după o logică incomprehensibilă, i-au împins pe autorii mai recenți

ca Olimpia și Eugen Berca [16] sau I. Funeriu [41] către punctul de vedere promovat încă de L. Gàldi [42] și Gh. I. Tohăneanu [76], care afirmă caracterul „atomic" al versului românesc, imposibilitatea segmentării sale (decît cel mult în emistihuri, atunci cînd există cezură). I. Funeriu o spune răspicat : „Unitatea *minimală* (subl. noastră) în detectarea ritmului e versul scurt, iar în cazul metrilor lungi, cu cezură, emistihul". Simplificînd aparent lucrurile, o atare poziție le complică în fond enorm, deoarece înlocuiește duzina de picioare metrice posibile cu de vreo douăzeci de ori mai multe tipuri de vers indecompozabile și deci ireductibile la formule ritmice mai simple. În fragmentul :

„Un paj ce poartă pas cu pas	∪–∪–∪–∪–
A-mpărătesii rochii	∪∪∪–∪–∪
Băiat din flori și de pripas,	∪–∪–∪∪∪–
Dar îndrăzneț cu ochii,	∪∪∪–∪–∪
Cu obrăjei ca doi bujori	∪∪∪–∪–∪–
De rumeni bată-i vina,	∪–∪–∪–∪
Se furișează pinditor	∪∪∪–∪∪∪–
Privind la Cătălina".	∪–∪∪∪–∪

(M. Eminescu : *Luceafărul*)

cele opt versuri aparțin la șapte tipuri distincte (numai versurile 2 și 4 din prima strofă au o structură comună). Cerințele practice ale analizei fac necesară, mai devreme sau mai tîrziu, individualizarea nominală a fiecărui asemenea tip, ceea ce va duce în scurt timp la o complicare a terminologiei incomparabil mai mare decît cea de care I. Funeriu (*op. cit.* pag. 22) îl acuză pe M. Bordeianu în legătură cu încercarea acestuia de a încetățeni în metrica românească termeni ca peon, cretic și mesomacru.

Intenția noastră nu este însă de a releva slăbiciunile, de altfel evidente, ale celor trei concepții evocate, ci, tocmai dimpotrivă, de a pune în lumină partea lor de adevăr. În teoria nivelurilor ritmice, considerate drept planuri distincte atît prin substanța cît și prin organizarea lor, segmentarea devine și ea o problemă de nivel. Astfel

INSTITUTUL POLITEHNIC — BIBLIOTECA — BUCUREȘTI

dacă, la baza piramidei (nivelul 1), poezia este segmentabilă în cuvinte și silabe, în vîrful piramidei (nivelul VI), ocupat de simbolul unic P, orice diviziune este de neconceput.

Despre șirul de elemente identice de la nivelul V : *VVVVVVV* ... putem deja afirma că este susceptibil de segmentare. Poeții culți optează în genere pentru o împărțire bazată pe configurația rimelor. Ea poate fi :

VV VV VV ...

ca în :

„Traiul cînd ți se urește
Lasă-ți totul și iubește.

De te doare-o grijă grea
Nu te plînge ! Taci și bea !"

(G. Coșbuc : *Cîntec*)

sau

VVV VVV VVV ...

ca în :

„În mări de nord, în hale lungi și sure
M-am coborît și am ciocnit cu zeii,
Atîrnînd arfa-n vecinica pădure.

M-am îndulcit cu patima femeii
În stele i-am topit aurul din plete,
În poale-am scuturat piatra Cameii"

(M. Eminescu : *În căutarea Șeherezadei*)

sau :

VVVV VVVV VVVV ...

ca în :

„La steaua care-a răsărit
E-o cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre"

(M. Eminescu : *La steaua*)

sau :

VVVVV VVVVV VVVVV ...

ca în :

„În munți ce puternici din codri s-ardică,
Giganți cu picioare de stînci de granit,
Cu fruntea trăsnită ei norii despică
Și vulturii-n creieri palate-și ridică
Ș-uimiți stau în soare privindu-l țintit.

Acolo prin ruini, prin stînci grămădite
E peștera neagră zăhastrului mag ;
Stejari prăvăliți peste riuri cumplite
Și stanuri bătrîne cu mușchi coperite ;
Încet se cutremur copacii de fag".

(M. Eminescu : *Povestea magului călător în stele*)

sau :

VVVVVV VVVVVV VVVVVV ...

ca în :

„Pe creștete nalte a munților suri
Clădiți de asupra de negre păduri
Trupine de brazi laolaltă ;
Clădiți-le falnic ; dați-le foc
Și lumina privească un semn de noroc
Pe orișice culme înaltă.

Mînat de credință, mînat de profet,
Din negre pustiuri, porni Mohamet
Stîrnind mulgătorii de iepe ;
Înecă o lume în flăcări și fum
Și moartea-i netează al gloriei drum :
E moartea stăpînă pe stepe".

(M. Eminescu : *Ștefan cel mare — schiță de imn*)

și așa mai departe, mergînd cu amplificarea structurii strofice pînă la limita „obiectivă" dincolo de care percepera asemănării clausulelor nu mai este posibilă, datorită îndepărtării excesive a perechii de cuvinte — rimă. Asupra acestei limite nu există încă studii suficiente, dar este cert că o structură duodecimală :

VVVVVVVVVVVV VVVVVVVVVVVV ...

nu pune probleme cititorului, dovadă marea frecvență a ei la Eminescu :

„Cînd privesc zilele de-aur// a scripturelor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mîndre primăveri,
Sau văd nopți ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
Cu izvoare-ale gîndirii și cu rîuri de cîntări".

(*Epigonii*)

Aici, ca și în *Memento mori*, dispunerea strofei sub formă de sextină nu trebuie să ne înșele asupra modelului ritmic. Existența cezurii dublează numărul ictușilor de tip forte și implicit pe cel al secvențelor notate de noi cu *V*, care sînt cîte douăsprezece pentru fiecare strofă. Cercetarea laborioasă a lui Livius Bercea și Dumitru Vlăduț ([17], pag. 122—136) privind organizarea strofică în poezia noastră clasică ne-ar fi putut furniza chiar limita superioară căutată, dacă ar fi operat distincția indispensabilă dintre versurile cu și fără cezură și dacă, pe de altă parte, ar fi ținut seamă de configurația rimelor, singura în măsură să deosebească gruparea arbitrară în pachete de versuri cu aparență strofică de strofa propriu-zisă. Astfel, în opoziție cu strofa citată din „Epigonii", unitatea grafică alcătuitoare a poeziei „Apari să dai lumină" de Eminescu :

„Apari să dai lumină arcatelor ferești,
Să văz în templuri zîna cu farmece cerești.
Prin vremea trecătoare lucește prea curat
Un chip tăiat de daltă, de-a pururi adorat.
Privi-te-voi cu ochii în lacrime fierbinți...
O, marmură, aibi milă de-a mele rugăminți !"

ce figurează ca exemplu de sextină la M. Bordeianu ([20], pag. 308) are de fapt, datorită rimei plate și cezurii, structura :

VVVV VVVV VVVV (1)

La nivelul imediat inferior, care este cel al macroritmului (arhetip ritmic), segmentarea cea mai naturală este, fără îndoială, cea în secvențe identice, fiecare dintre ele corespunzînd cîte unui simbol *V* de la nivelul V. În exemplul de mai sus :

cccf / cccf / cccf / cccf / cccf / cccf / cccf / cccf / cccf

cccf / cccf / cccf (2)

Aici, ca și în orice altă poezie corect ritmată, regularitatea structurii este perfectă. Arhetipul ritmic se dovedește segmentabil în serii identice de elemente c și f. În cazul de față ele sînt un fel de „macro-peoni", dat fiind că numai un element din patru este marcat, după cum s-ar fi putut prezenta ca „macro-anapești" sau „macro-iambi" în cazul cînd simbolul f ar fi revenit din trei în trei, respectiv din două în două poziții.

Prototipul ritmic (nivelul III) se pretează la rîndul său la o segmentare în unități dacă nu identice, în orice caz structural asemănătoare :

$\cup -$ / $\cup -$ / $\cup -$ / $\cup -$ / $\cup -$ / $\cup -$ / $\cup -$ / $\cup -$ / $\cup -$ / $\cup -$ / $\cup -$ / $\cup -$ / $\cup -$ ..... (3)

care de această dată sînt iambi, diferiți între ei numai prin intensitatea ictusului, forte sau comun, după cum încheie sau nu emistihul. Împărțirea în picioare practicată de metricienii noștri din trecut este la acest nivel întrutotul legitimă, ba chiar necesară pentru diagnosticul corect al ritmului.

La fel de îndreptățită era și considerarea emistihului drept unitate ritmică minimală la nivelul superior IV, căci șirul (2) nu poate fi segmentat în secvențe identice între ele mai mici decît „macro-peonii" delimitați mai sus. Gh. I. Tohăneanu, I. Funeriu și ceilalți au așadar și ei

dreptate cînd văd în emistih o unitate ritmică de bază, dar aserțiunea lor este valabilă la nivelul arhetipului ritmic, după cum teoria scolastică a diviziunii versului în picioare stă și ea în ... picioare la nivelul prototipului ritmic. Cele două poziții aparent divergente se pot așadar concilia în măsura în care sînt subsumate unei înțelegeri multiplanare a ritmului poetic.

Coborînd la nivelul schemei ritmice particulare a versului, ne întîlnim cu cel de-al treilea procedeu de segmentare, propus de M. Bordeianu. Ceea ce n-au înțeles criticii acestuia, tratîndu-i metoda cu excesivă severitate, este că realitatea cu care operează el nu este prototipul ritmic (a cărui existență, din păcate, o și neagă, ceea ce constituie principala carență a modelului său) ci un alt strat ritmic, de mai redusă generalitate, mai concret, mai intim legat de substanța lingvistică a textului. Este ceea ce noi am numit schemă sau formulă ritmică și rezultă din înlocuirea prin simbolurile ∪ și — a silabelor uzual neaccentuate și, respectiv, accentuate din cuvintele alcătuitoare ale textului *. Pentru primele două versuri ale strofei în discuție, această schemă este :

∪–∪–∪–∪∪–∪∪∪–

∪–∪–∪–∪∪–∪∪∪–

Asimetria distribuției silabelor accentuate, mai multe în primul emistih, mai puține într-al doilea, face imposibilă împărțirea versurilor în unități de același fel. Segmentarea va produce, oricum s-ar efectua, unități eterogene, ceea ce i s-a întîmplat și lui M. Bordeianu. Rezultatul e natural, în schimb concluzia metricianului ne apare bizară și inacceptabilă : versul nu are un ritm, ci mai multe, este poliritmic ! Aceasta pentru simplul motiv că, încercînd

* Pentru simplificarea demonstrației, ne prefacem aici a nu ști că schema ritmică este nu doar produsul textului, ci și al prototipului ritmic, că nivelul II derivă în aproape egală măsură din nivelurile I și III. Sperăm însă că paragraful 1.1.2. a dovedit-o cu prisosință și nu mai este cazul să complicăm lucrurile revenind asupra acestui aspect.

să delimităm unitățile astfel încît ele să nu trunchieze cuvintele :

∪–|∪–|∪–∪|∪–∪∪|∪–

∪–|∪–∪|–∪|∪–∪∪|∪–

obținem grupe de simboluri ∪ și —, unele formal similare iambilor (∪—), altele troheilor (— ∪), altele amfibrahilor (∪— ∪), ba chiar și peonilor (∪— ∪ ∪).

Afirmația că ritmul atît de curgător iambic al acestor versuri este un mixtum compositum trohaico-iambico-amfibrahico-peonic constituie însă un punct de vedere nu numai ciudat, ci și neproductiv, incapabil de a ne face să avansăm cu ceva în înțelegerea versificației românești.

Spre deosebire de Gh. Tohăneanu și I. Funeriu, nu respingem însă, laolaltă cu confuziile lui M. Bordeianu, și ideea segmentării schemei ritmice propuse de acesta. Dimpotrivă. Vom încerca pe cît ne stă în putință să demonstrăm în paragrafele următoare cît de util este un atare demers, atît în studiul versului ritmat cît și în cel al versului liber și al prozei, unde constituie chiar singura modalitate de abordare eficace a aspectelor ritmice, căci în aceste ultime două domenii un analog al planurilor ritmice superioare (arhetip, prototip) nu există și deci studiul trebuie să se limiteze exclusiv la nivelul II, la schema sau formula ritmică a textului.

1.1.11. Constituenții schemei ritmice și sintaxa lor

Diversitatea derutantă a schemelor ritmice, a căror neregularitate și irepetabilitate aproape endemică de la vers la vers par să sfideze orice regulă, reclamă precizarea în detaliu și aplicarea fermă, chiar mecanică, a unor criterii riguroase de segmentare care să permită evitarea oricărui echivoc în delimitarea unităților constitutive ale versului.

Primul principiu de care credem că trebuie ținut seama este cel enunțat, și respectat în general *, de M. Bordeianu potrivit căruia : „[...] bara de măsură nu poate (trun-

* Scindarea la pag. 83 *op. cit.* a cuvîntului *iremediabilă* în două unități metrice o socotim un accident nesemnificativ, o simplă scăpare din condei.

chia) despărți cuvîntul, ci ea nu-și are locul decît între cuvinte, deoarece poetul nu gîndește cu silabe, ci cu cuvinte și cu grupuri de cuvinte" (*op. cit.* pag. 73). La cele de mai sus, autorul citat adaugă și observația de bun simț, la care nu putem să nu ne raliem, că : „Limbajul versului este deja artificios, iar teoria versului nu are dreptul să-i dubleze artificiul, fără a avea pentru aceasta o bază lingvistică".

Un al doilea principiu ar decurge din cerința metodologică de a avea de operat cu un număr cît mai redus de tipuri de unități. Sîntem, evident, liberi să lucrăm cu constituenți posedînd una, două, trei sau chiar mai multe silabe marcate, dar sistemul se vădește în scurt timp drept neeconomic. Minimizarea repertoriului unităților folosite este strict necesară și ea nu se poate face decît prin renunțarea la constituenții pluriaccentuați. De ce? Fiindcă de unitățile ce posedă o singură silabă marcată nu ne putem lipsi în nici un caz și aceasta din cel puțin două motive :

1° Există versuri înzestrate cu o unică silabă proeminentă, cea care corespunde ictusului forte al clausulei. Poezia ce urmează conține nu mai puțin de șapte exemple (versurile 7, 8, 9, 10, 11, 13 și 14) :

„De-atîta sens — ∪ — ∪ —
și-atîta tîlc, — ∪ — ∪ —
tac ziua dens — ∪ — ∪ —
și noaptea mîlc. — ∪ — ∪ —

De prea mult crez — ∪ — ∪ —
și prea mult gînd, — ∪ — ∪ —
mă fofilez — ∪ ∪ ∪ —
filozofînd — ∪ ∪ ∪ —

pe lîngă vești — ∪ ∪ ∪ —
pe după știri, — ∪ ∪ ∪ —
cînd mă-ncolțești — ∪ ∪ ∪ —
cu dulci oștiri. — ∪ — ∪ —

Mi-ar fi de-ajuns — ∪ ∪ ∪ —
de s-ar putea — ∪ ∪ ∪ —
să pier străpuns — ∪ — ∪ —
de geana ta". — ∪ — ∪ —

Este limpede că asemenea versuri nu pot fi analizate decît ca unități monoaccentuate tetrasilabice, de tip peonic. Dar situații similare prezintă și unele versuri izolate monosilabice :

„Lac —
Pe care în cînt se desfac — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
Cu dulci și armonice glasuri — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
Talazuri". — ∪ — ∪

(M. Eminescu : *Mureșanu*)

bisilabice și trisilabice :

„Izvor — ∪ —
Din munte cobor — ∪ — ∪ ∪ —
Cînd vîntul vo ramură farmă — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
Fac larmă !" — ∪ — ∪

(idem)

pentasilabice

„Și ar tremura — ∪ ∪ ∪ ∪ —
Tainic în frunziș — — ∪ ∪ ∪ —
Și te-ar săruta — ∪ ∪ ∪ ∪ —
Pe furiș" — ∪ ∪ —

(M. Eminescu : *Ochiul tău iubit*)

ba chiar și hexasilabice :

„Ah ! v-ați dus visuri, v-ați dus ! — ∪ — — ∪ ∪ —
Mort e al meu frate. — — ∪ ∪ ∪ — ∪
Nimeni ochii-i n-a închis — — ∪ — ∪ — ∪ —
În străinătate —" — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪

(M. Eminescu : *Copii eram noi amîndoi*)

dovadă că în inventarul minimal de constituenți metrici trebuie să figureze unitățile monoaccentuate de orice lungime între una și șase silabe.

2° Chiar excluzînd cazurile, oricum rare, la care ne-am referit mai sus, variația de la vers la vers a numărului de silabe accentuate, acesta nefiind întotdeauna divizibil cu 2, 3, ... n, nu permite descompunerea fără rest a versului în secvențe bi-, tri-, ... n-accentuate. Ca urmare, apare necesitatea unor unități monoaccentuate care să acopere partea rămasă.

Neputînd așadar să ne dispensăm de unitățile ce posedă un vîrf accentual unic este rațional să căutăm a le elimina pe celelalte. Lucrul este cu totul posibil, tocmai pe baza proprietății cuvintelor românești de a nu poseda în general decît o singură silabă proeminentă, astfel încît încadrarea acestora în unități monoaccentuate nu contravine principiului respectării integrității cuvîntului. Inițiatorul segmentării schemei ritmice în unități eterogene, M. Bordeianu, s-a oprit, în această privință, la jumătatea drumului : influențat de tradiție, el a păstrat, alături de constituenții monomarcați de tip troheu, iamb, dactil, peon etc. și două unități biaccentuate : creticul (— ∪ —) și coriambul — ∪ ∪ —). Un vers ca :

„Dezmiardă-n drum parfum de piersici coapte"

(A. Philippide : *Pastel*)

îl desparte, de pildă, astfel :

„Dezmiardă-n | drum parfum | de piersici | coapte

∪ — ∪ | — ∪ — | ∪ — ∪ | — ∪ (amfibrah + cretic + amfibrah + troheu)

ceea ce ne face să ne întrebăm de ce, admițînd că o unitate metrică poate conține două silabe accentuate, gruparea laolaltă a cuvintelor *drum parfum*, nelegate sintactic decît prin intermediul termenului regent, aflat în altă unitate metrică, este preferată altor combinații posibile :

„Dezmiardă-n drum | parfum de piersici | coapte"

∪ — ∪ — | ∪ — ∪ — ∪ | — ∪

„Dezmiardă-n drum | parfum | de piersici coapte"

∪ — ∪ — | ∪ — | ∪ — ∪ — ∪

„Dezmiardă-n | drum | parfum de piersici | coapte"

∪ — ∪ | — | ∪ — ∪ — ∪ | — ∪

Singura explicație posibilă a opțiunii lui M. Bordeianu ar fi că diiambii care rezultă din aceste noi segmentări sînt „picioare" mai rar pomenite în manualele de prozodie și cititorul ar putea avea rezerve în acceptarea lor, datorită nefamiliarizării cu termenul. Fără a-l numi, M. Bordeianu nu are uneori încotro și apelează totuși la diiamb ca în interpretările :

„Dactilu-i cit, troheele sînt stambe" ∪ ⏑ ∪ ⏑ | ∪ ⏑ ∪ ∪ | ∪ ⏑ ∪

(*op. cit.*, pag. 113)

„Și neguri cresc ∪ ⏑ ∪ ⏑
Din negre văi" ∪ ⏑ ∪ ⏑

(idem, pag. 137)

Dar dacă orice unitate biaccentuată este scindabilă în constituenți monoaccentuați, ce l-a împiedicat în aceste cazuri pe autorul citat să despice diiambul în două? Bănuim că o altă prejudecată, și anume neacceptarea xist enței unității metrice monosilabice (troheul catalectic ⏑), necunoscută poeticii clasice.

Firește, la nivelurile ritmice pure, pe care le-am numit aici arhetip și prototip (matrice, tipar) ritmic, existența unei asemenea unități ar fi o absurditate, căci ea este lipsită tocmai de tensiunea dintre componentele contrastante (element marcat — elemente nemarcate) ce constituie trăsătura esențială a oricărei celule ritmice. Cînd ne referim însă la schema ritmică particulară a unui vers, trebuie observat că aceasta depinde de organizarea lingvistică a discursului poetic în cel puțin aceeași măsură ca și de planul ritmic supratextual. Or, existența cuvintelor pline monosilabice lovite de ictusul prozodic și intercalate între alte cuvinte tot accentuate face imperios necesară introducerea unității monosilabice. Versul :

„El zboară, gînd purtat de dor", ∪ — ∪ — ∪ —

(M. Eminescu : „Luceafărul")

nu poate fi segmentat altfel decît în forma :

„El zboară | gînd | purtat | de dor" ∪ – ∪ | – | ∪ – | ∪ –

diferită, cum e și normal, de diviziunea prototipului ritmic corespunzător, alcătuit din patru iambi :

∪ – | ∪ – | ∪ – | ∪ –

după cum și aceasta diferă de organizarea arhetipului ritmic, ce conține un unic „macropeon" : cccf.

Subliniind așadar încă o dată că macroritmul (nivelul IV) și ritmul (nivelul III) nu pot fi decît binare, ternare sau cuaternare și deci alcătuite numai prin juxtapunerea unor unități bimembre, trimembre sau cvadrimembre, vom admite în ceea ce privește schema (formula) ritmică (nivelul II) posibilitatea disocierii ei și în unități monosilabice accentuate, după cum la nivelul textului întîlnim chiar unități monosilabice neaccentuate : prepoziții, conjuncții, articole. Încă o dată segmentarea versului se prezintă ca o funcție de nivel, dependentă de profunzimea stratului generativ pe care îl avem în vedere.

Aici și în paragraful următor, obiectul atenției noastre îl constituie nivelul al II-lea, schema ritmică ce reprezintă de fapt realitatea cea mai bogată și mai diversă a universului ritmic al poeziei. Analiza sa corectă este, după opinia noastră, piatra de încercare a metricianului. Mulți au ignorat-o pur și simplu, ocupîndu-se doar de nivelul mai abstract, dar prea general, al matricii ritmice. Cei cîțiva care s-au încumetat să o abordeze, derutați de proteismul întruchipărilor sale, s-au mărginit în cel mai bun caz să-i inventarieze varietatea de înfățișări concrete, operațiune ce mai poate continua încă multă vreme, fără a însemna un progres decisiv pe calea înțelegerii mecanismelor ritmului. Căci întruparea concretă în vers a paradigmelor ritmice, acestea în general destul de bine cunoscute, constituie un teritoriu uriaș ce se cere defrișat cu stăruință și răbdare, acțiune în care nu ambiționăm decît să sugerăm cîteva direcții de înaintare posibile.

În privința constituenților schemei ritmice, propunem, după cum am arătat, operarea numai cu unități mono-

accentuate, delimitate astfel încît ele să nu trunchieze cuvintele. Mult discutații „coriambi" din *Sara pe deal* de M. Eminescu îi vom analiza bunăoară, de la caz la caz, drept pseudopeoni IV în versurile :

„Sub un salcîm" ; „Și osteniți" ; „Și surizînd" ∪ ∪ ∪ –

drept pseudotrohei + pseudoiambi în :

„Sara pe deal" ; „Luna pe cer" ; „Pieptul de dor" – ∪ | ∪ –

sau drept pseudodactili + unitatea monosilabică în :

„Turmele-l urc" ; „Apele pling" ; „Stelele nasc" – ∪ ∪ | –

Cum fiecărui cuvînt „plin" îi corespunde o unitate metrică distinctă, rămîne doar să decidem asupra soartei elementelor lexicale neaccentuate (fie prin natură, fie datorită poziției lor în schema ritmică). Pentru uniformitate, și în urma unei îndelungate practici în domeniul segmentării schemelor ritmice, am propus [30], ca mai naturală, încadrarea cuvintelor atone în unitatea metrică imediat următoare, cu excepția cazului cînd elementul în discuție este legat prin cratimă de cuvîntul precedent. Vom despărți așadar :

„La steaua | care-a răsărit" ∪ – ∪ | ∪ ∪ ∪ –

dar

„Cînd sărutîndu-te | mă-nclin" ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ | ∪ –

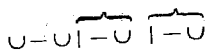
Cu aceste, în fond atît de puține și simple, reguli, orice schemă ritmică poate fi segmentată într-un mod univoc, neambiguu, rezultatul fiind o succesiune de unități conținînd fiecare cîte un element marcat (silabă accentuată) și un număr variabil de elemente nemarcate (silabe neaccentuate). Ele pot fi :

1° monosilabice :

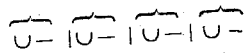
„Ce-ți pasă ție, *chip* de lut" ∪ – ∪ | – ∪ | – | ∪ –

2° bisilabice :

— pseudotroheii

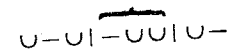
„Îi cade *dragă fata*" 

— pseudoiambii

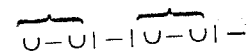
„*Iar ea vorbind cu el în somn*" 

3° trisilabice

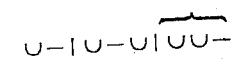
— pseudodactilul

„Pe negre *vițele-i* de păr" 

— pseudoamfibrahul

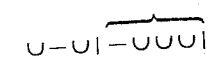
„*Când fața* ta *se pleacă-n* jos" 

— pseudoanapestul

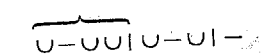
„Ușor el trece *ca pe prag*" 

4° tetrasilabice :

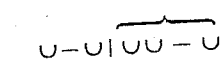
— pseudopeonul I

„Din umbra *falnicelor* bolți" 

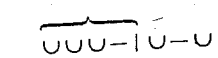
— pseudopeonul II

„*Dar nopțile-s* de-un farmec sfînt" 

— pseudopeonul III

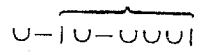
„Ea pasul *și-l îndreaptă*" 

— pseudopeonul IV

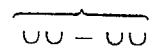
„*Să mă cuprinzi* cu brațul" 

5° pentasilabice :

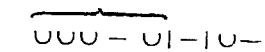
— pseudomesomacrul II

„Și dor *de-al valurilor* Domn" 

— pseudomesomacrul III

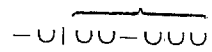
„*Marmoreele* brațe" 

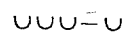
— pseudomesomacrul IV

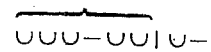
„*Ca în cămara* ta să vin" 

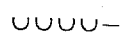
— pseudomesomacrul V

6° hexasilabice :

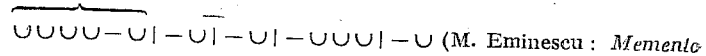
„Lumea *cu pustiurile*" 



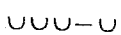
„*Când sărutându-te* mă-nclin" 

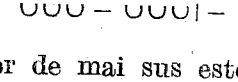


„*Când posomoritul* basmu — vechea secolilor strajă — "

 (M. Eminescu : *Memento mori*)

7° heptasilabice :



„*Și din a chaosului* văi" 

Simpla parcurgere a exemplelor de mai sus este de natură să creeze senzația de dezordine, de asociere întîmplătoare, haotică a constituenților versului. Impresia se inten-

sifică cu atît mai mult la examinarea unei scheme ritmice complete :

„Te-ncredințez acestei lunecătoare lumi
∪∪∪–|∪–∪||∪∪∪–∪|–

de-nstrăinări viclene, în care știu prea bine
∪∪∪–|∪–∪||∪∪∪–|∪–∪

că tot ce te dezmiardă, urîndu-te, de-acum
∪–|∪∪∪–∪||∪–∪∪|∪–

va încerca să treacă mereu mai mult drept mine.
∪∪∪–|∪–∪||∪–|∪–|∪–∪

Înțărmurită-n țipăt, o insulă, a ta
∪∪∪–∪|–∪||∪–∪∪|∪–

Pulsează-n bezna mării, sub zodii repetate,
∪–∪|–∪|–∪||∪–∪|∪∪–∪

cînd, amăgit de casta crispare dintr-o stea,
∪∪∪–|∪–∪‖∪–∪|∪∪–

păianjenul de lacrimi se lasă pe cetate.
∪–∪∪|∪–∪‖∪–∪|∪∪–∪

Durere năzărită. Extazuri calpe. Scrum.
∪–∪|∪∪–∪‖∪–∪|–∪|–

În jurul nostru crește din nou un cearcăn rece ;
∪–∪|–∪|–∪‖∪–|∪–∪|–∪

și orbii vin pe cheiuri vislnd să vadă cum
∪–∪|–|∪–∪‖∪–|∪–∪|–

mormîntul meu pe apa uitării tale trece"
∪–∪|–|∪–∪‖∪–∪|–∪|–∪

Cu toate acestea, anumite formule ritmice par să prezinte un oarecare grad de recurență. Succesiunea pseudo-

peon IV — pseudoamfibrah apare, de pildă, în 5 emistihuri diferite. Pentru a ne apropia de explicația unor atari repetări, să cercetăm mai cu atenție structura ritmică a poeziei.

Alcătuită din 12 versuri iambice cu cezură, alternativ de 14 și, respectiv 13 silabe, ea cuprinde 24 de emistihuri, dintre care 18 heptasilabice și 6 hexasilabice. Conform principiului „substituirilor", realizările ritmice posibile ale heptasilabului și ale hexasilabului iambic sînt :

(tipul standard)

a. ∪–∪–∪–∪–	←	→ a′. ∪–∪–∪–
b. ∪–∪∪∪–∪		b′. ∪–∪∪∪–
c. ∪∪∪–∪–∪		c′. ∪∪∪–∪–

unde în coloana din dreapta s-au notat cu exponentul (′) (prim) variantele catalectice ale schemelor din prima coloană.

Prin împărțirea în unități metrice, schemele a (a′) și b(b′) produc cîte 4 iar schemele c(c′) cîte două variante distincte :

a_1. ∪–|∪–|∪–∪	a'_1. ∪–|∪–|∪–
a_2. ∪–|∪–∪|–∪	a'_2. ∪–|∪–∪|–
a_3. ∪–∪|–|∪–∪	a'_3. ∪–∪|–|∪–
a_4. ∪–∪|–∪|–∪	a'_4. ∪–∪|–∪|–
b_1. ∪–|∪∪∪–∪	b'_1. ∪–|∪∪∪–
b_2. ∪–∪|∪∪–∪	b'_2. ∪–∪|∪∪–
b_3. ∪–∪∪|∪–∪	b'_3. ∪–∪∪|∪–
b_4. ∪–∪∪∪|–∪	b'_4. ∪–∪∪∪|–
c_1. ∪∪∪–|∪–∪	c'_1. ∪∪∪–|∪–
c_2. ∪∪∪–∪|–∪	c'_2. ∪∪∪–∪|–

Cu notațiile de mai sus, reprezentarea condensată strofă cu strofă, a schemei metrice este :

strofa 1 : $c_1\ c_2'\ c_1\ c_1\ b_3'\ c_1\ a_1$

strofa 2 : $c_2\ b_3'\ a_4\ b_2\ c_1\ b_2'\ b_3\ b_2$

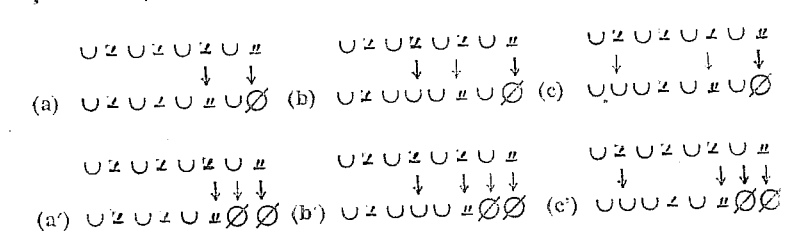
strofa 3 : $b_2\ a_4'\ a_4 a_2\ a_3\ a_2'\ a_3\ a_3'$

Se observă o interesantă tendință de predominare în fiecare strofă a altui tip ritmic : *c* în prima strofă (5 emistihuri din 8), *b* într-a doua (tot 5 din 8) și *a* în ultima (7 emistihuri din 8 !), ceea ce corespunde evoluției discursului de la frazarea mai amplă, ușor retorică, a începutului, către stilul abrupt, sacadat, despuiat de podoabe și de întortocheli sintactice din final.

Analizînd modul cum se asociază între ei constituenții fiecărui emistih, constatăm că nu orice succesiune de unități metrice este posibilă. Astfel, cu toate că schema cuprinde 9 pseudotrohei și 21 de pseudoamfibrahi, nicăieri pe parcursul celor 24 de emistihuri un pseudotroheu nu este urmat nemijlocit de un pseudoamfibrah. În schimb ordinea răsturnată, pseudoamfibrah-pseudotroheu, se întîlnește de 5 ori.

Motivația acestei distribuții asimetrice se află lesne dacă ne întoarcem la modul cum au luat naștere formulele ritmice de bază a(a'), b(b'), și c(c').

Un arhetip macropeonic ccef a produs prin intermediul transformărilor elementare $c \to \cup\ x$ și $f \to \cup\ x$ prototipul ritmic $\cup\ x\ \cup\ x\ \cup\ x\ \cup\ x$. Cele 6 realizări în discuție provin direct din acesta, prin aplicarea regulilor $x \to \emptyset$, $x \to x$ și $x \to \cup$, după cum urmează :



Avînd în vedere că, potrivit regulilor de transformare, în schema ritmică (nivelul II) nu pot apărea poziții accentuate suplimentare față de cele afectate în matricea ritmică (nivelul III) de ictusul prozodic (fie el forte sau comun), distanța dintre două silabe accentuate oarecare ale versului nu poate fi, orice s-ar întîmpla, decît divizibilă cu 2, lucru valabil pentru orice poezie scrisă într-un ritm binar, trohaic sau iambic. În versul :

„Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate"

(M. Eminescu : *Scrisoarea I*)

∪∪–∪∪∪–∪‖–∪∪∪∪∪–∪

fiecare emistih conține cîte două accente, situate la distanța de 4 și, respectiv, 6 silabe unul de altul, ritmul rămînînd binar, deoarece divizibilitatea cu 2 a distanțelor dintre silabele accentuate constituie o condiție suficientă de binaritate a ritmului.

Tocmai întrucît nu îndeplinește această cerință, succesiunea de unități metrice pseudotroheu — pseudoamfibrah (– ∪ / ∪ – ∪) nu este admisă într-o poezie iambică, căci **distanța** dintre accente ar rezulta de 3 silabe, valoare **nedivizibilă** cu *modulul ritmic*, egal cu 2, al versului. În schimb, ea poate figura fără opreliști într-o poezie de structură ritmică ternară, dactilică, amfibrahică sau anapestică.

„Cum mîngîie *dulce, alină* ușor ∪–∪∪|–∪|∪–∪|∪–

Speranța pe toți muritorii !" ∪–∪|∪–|∪∪–∪

(M. Eminescu : *Speranța*)

Distanța de șase silabe între două accente succesive este compatibilă, datorită divizibilității cifrei 6 deopotrivă cu 2 și cu 3, atît cu ritmurile binare cît și cu cele ternare. De aici — ambiguitatea ritmică a unui vers ca :

„Priveliștile sclipitoare" ∪–∪∪∪|∪∪–∪

(M. Eminescu : *Cu mîine zilele-ți adaogi*)

ce poate proveni deopotrivă din prototipul ritmic iambic

$\cup_2 \cup_2 \cup_2 \cup_2 \cup$ cît și din cel amfibrahic $\cup_2 \cup\cup_2 \cup\cup_2 \cup$:

$\cup_2 \cup_2 \cup_2 \cup_2 \cup$ $\quad$ $\cup_2 \cup\cup_2 \cup\cup_2 \cup$

$\downarrow \downarrow$ $\quad$ $\downarrow$

$\cup_2 \cup\cup\cup\cup_2 \cup$ $\quad$ $\cup_2 \cup\cup\cup\cup_2 \cup$

În cazul în speță, prima ipoteză se dovedește cea justă, fiindcă versul ce urmează este categoric iambic :

„Priveliștile sclipitoare $\quad \cup_2 \cup\cup\cup\cup_2 \cup$

Ce-n repezi șiruri se dștern" $\quad \cup_2 \cup_2 \cup\cup\cup_2$

dar la fel de bine s-ar fi putut confirma și cea de a doua, dacă distihul ar fi sunat (ne permitem să improvizăm) :

„Priveliștile sclipitoare $\quad \cup_2 \cup\cup\cup\cup_2 \cup$

Ce-n jur scînteiază sub soare" $\quad \cup_2 \cup\cup_2 \cup\cup_2 \cup$

În general, desemnînd prin $u_1, u_2, \ldots u_n$ unitățile metrice constitutive ale unui vers, schema ritmică a acestuia va avea forma :

$$u_1\, u_2\, u_3 \ldots u_{i-1}\, u_i\, u_{i+1} \ldots u_{n-1}\, u_n$$

Să notăm cu l_i lungimea unității u_i și cu a_i rangul, numărînd de la stînga la dreapta, al silabei accentuate din unitatea u_i. Dacă, de exemplu, u_1 este un pseudodactil ($- \cup \cup$) vom avea $l_1 = 3$ și $a_1 = 1$, deoarece pseudodactilul conține trei silabe, dintre care prima este cea accentuată.

Cu notațiile de mai sus, legea de succesiune în vers a unităților metrice este ușor de formulat :

(I) Condiția necesară și suficientă ca unitățile u_i și u_{i+1} să se succeadă nemijlocit este ca numărul $(l_i - a_i + a_{i+1})$ ce reprezintă distanța dintre silabele lor accentuate să fie divizibil cu 2, 3 sau 4, după cum ritmul versului este binar, ternar sau cuaternar.

Reluînd exemplul de mai sus al versului eminescian :

„Cînd plutești pe mișcătoarea mărifor singurătate"

segmentat de data aceasta în unități metrice :

$\cup\cup - | \cup\cup\cup - \cup || - \cup\cup | \cup\cup\cup - \cup$

unde u_1 = pseudoanapest cu $l_1 = 3$ și $a_1 = 3$

$u_2 = u_4$ = pseudomesomacru IV cu $l_2 = l_4 = 5$ și $a_2 = a_4 = 4$

u_3 = pseudodactil cu $l_3 = 3$ și $a_3 = 1$

se verifică ușor că distanța dintre primele două silabe accentuate este :

$$d_{12} = l_1 - a_1 + a_2 = 3 - 3 + 4 = 4$$

valoare, divizibilă cu 2, ca și distanța dintre ultimele două :

$$d_{34} = l_3 - a_3 + a_4 = 3 - 1 + 4 = 6$$

Ambele emistihuri, și deci versul în ansamblul său, îndeplinesc așadar condiția ritmului binar.

Extinzînd procedeul, se poate determina, pentru orice pereche de unități metrice, dacă alăturarea lor nemijlocită într-un vers ritmat binar, ternar sau cuaternar este sau nu îngăduită. Astfel, secvența pseudopeon III — pseudomesomacru V ($\cup\cup - \cup$ / $\cup\cup\cup\cup -$) cu $l_1 = 4$, $a_1 = 3$, $l_2 = 5$ și $a_2 = 5$ este compatibilă cu oricare ritm binar sau ternar, căci :

$$d = l_1 - a_1 + a_2 = 4 - 3 + 5 = 6$$

în timp ce succesiunea pseudopeon III — pseudomesomacru IV ($\cup\cup - \cup$ / $\cup\cup\cup - \cup$) nu poate figura în nici o poezie corect ritmată, întrucît de data aceasta :

$$d = l_1 - a_1 + a_2 = 4 - 3 + 4 = 5$$

număr prim, diferit de, și nedivizibil cu, nici un modul ritmic permis (2, 3 sau 4).

Tabelul 2 sistematizează rezultatele acestor calcule, prezentînd în coloanele a doua, a treia și a patra tipurile

TABELUL 2

u_i	u_{i+1} ritmuri binare	ritmuri ternare	ritmuri cuaternare
u	i, a_m, p_2, p_4, m_2, m_4, h_4, h_6, s_4, s_6	a_n, p_3, m_3, h_3, h_6. s_6	p_4, m_4, h_4, s_4
t	u, t, d, a_n, p_1, p_3, m_3, m_5, h_3, h_5, s_5, s_7	i, a_m, p_2, m_2, m_5, h_5, s_5	a_n, p_3, m_3, h_3, s_7
i	i, a_m, p_2, p_4, m_2, m_4, h_4, h_6, s_4, s_6	a_n, p_3, m_3, h_3, h_5, s_6	p_4, m_4, h_4, s_4
d	i, a_m, p_2, p_n, m_2, m_{11}, h_6, s_4, s_6	u, t, d, p_1, p_4, m_4, h_4, s_4, s_7	i, a_m, p_2, m_2, h_4, s_6
a_m	u, t, d, a_n, p_1, p_3, m_3, m_5, h_3, h_5, s_5, s_7	i, a_m, p_2, m_2, m_5, h_5, s_5	a_n, p_3, m_3, h_3, s_7
a_n	i, a_m, p_2, p_4, m_2, m_4, h_4, h_6, s_4, s_6	a_n, p_3, m_3, h_3, h_6, s_6	p_4, m_4, h_4, s_4
p_1	u, t, d, a_n, p_1, p_3, m_3, m_5, h_3, h_5, s_5, s_7	a_n, p_3, m_3, h_3, h_6, s_6	u, t, d, p_1, m_5, h_5, s_5
p_2	i, a_m, p_2, p_4, m_2, m_4, h_4, h_6, s_4, s	u, t, d, p_1, p_4, m_4, h_4, s_4, s_7	i, a_m, p_2, m_2, h_6, s_6
p_3	u, t, d, a_n, p_1, p_3, m_3, m_5, h_3, h_5, s_5, s_7	i, a_m, p_2, m_2, m_5, h_5, s_5	a_n, p_3, m_3, h_3, s_7
p_4	i, a_m, p_2, p_4, m_2, m_4, h_4, h_6, s_4, s_6	a_n, p_3, m_3, h_3, h_6, s_6	p_4, m_4, h_4, s_4
m_2	u, t, d, a_n, p_1, p_3, m_3, m_5, h_3, h_5, s_5, s_7	a_n, p_3, m_3, h_3, h_6, s_6	u, t, d, p_1, m_5, h_5, s_5
m_3	i, a_m, p_2, p_4, m_2, m_4, h_4, h_6, s_4, s_6	u, t, d, p_1, p_4, m_4, h_4, s_4, s_7	i, a_m, p_2, m_2, h_6, s_6
m_4	u, t, d, a_n, p_1, p_3, m_3, m_5, h_3, h_5, s_5, s_7	i, a_m, p_2, m_2, m_5, h_5, s_5	a_n, p_3, m_3, h_3, s_7
m_5	i, a_m, p_2, p_4, m_2, m_4, h_4, h_6, s_4, s_6	a_n, p_3, m_3, h_3, h_6, s_6	p_4, m_4, h_4, s_4
h_3	u, t, d, a_n, p_1, p_3, m_3, m_5, h_3, h_5, s_5, s_7	a_n, p_3, m_3, h_3, h_6, s_6	u, t, d, p_1, m_5, h_5, s_5
h_4	i, a_m, p_2, p_4, m_2, m_4, h_4, h_6, s_4, s_6	u, t, d, p_1, p_4, m_4, h_4, s_4, s_7	i, a_m, p_2, m_2, h_6, s_6
h_5	u, t, d, a_n, p_1, p_3, m_3, m_5, h_3, h_5, s_5, s_7	i, a_m, p_2, m_2, m_5, h_5, s_5	a_n, p_3, m_3, h_3, s_7
h_6	i, a_m, p_2, p_4, m_2, m_4, h_4, h_6, s_4, s_6	a_n, p_3, m_3, h_3, h_6, s_6	p_4, m_4, h_4, s_4
s_4	u, t, d, a_n, p_1, p_3, m_3, m_5, h_3, h_5, s_5, s_7	a_n, p_3, m_3, h_3, h_6, s_6	u, t, d, p_1, m_5, h_5, s_5
s_5	i, a_m, p_2, p_4, m_2, m_4, h_4, h_6, s_4, s_6	u, t, d, p_1, p_4, m_4, h_4, s_4, s_7	i, a_m, p_2, m_2, h_6, s_6
s_6	u, t, d, a_n, p_1, p_3, m_3, m_5, h_3, h_5, s_5, s_7	i, a_m, p_2, m_2, m_5, h_5, s_5	a_n, p_3, m_3, h_3, s_7
s_7	i, a_m, p_2, p_4, m_2, m_4, h_4, h_6, s_4, s_6	a_n, p_3, m_3, h_3, h_6, s_6	p_4, m_4, h_4, s_4

de unități metrice care pot succeda, într-o structură ritmică binară, ternară și, respectiv, cuaternară, unităților enumerate în prima coloană. Notațiile sînt următoarele :

u = unitatea monosilabică ($\frac{1}{}$) ;

$\{t, i\}$ = unitățile bisilabice (pseudotroheul — ∪ și pseudoiambul ∪ —) ;

$\{d, a_m, a_n\}$ = unitățile trisilabice (pseudodactilul — ∪ ∪, pseudoamfibrahul ∪ — ∪, pseudoanapestul ∪ ∪ —) ;

$\{p_1, p_2, p_3, p_4\}$ = unitățile tetrasilabice (pseudopeonii — ∪ ∪ ∪, ∪ — ∪ ∪, ∪ ∪ — ∪, ∪ ∪ ∪ —)

$\{m_2, m_3, m_4, m_5\}$ = unitățile pentasilabice (pseudomesomacrii ∪ — ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ — ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ — ∪, ∪ ∪ ∪ ∪ —)

$\{h_3, h_4, h_5, h_6\}$ = unitățile hexasilabice (∪ ∪ — ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪, ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —)

$\{s_4, s_5, s_6, s_7\}$ = unitățile heptasilabice (∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪, ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —)

O formă simplificată a tabelului 2 se obține introducînd notațiile : vezi pag 163

$$\begin{cases} M_{00} = \{i, p_2, p_4, h_4, h_6\},\ M_{01} = \{t, p_1, p_3, h_3, h_5\},\ M_{10} = \{a_m, m_2, m_4 \\ s_4, s_6\},\ M_{11} = \{u, d. a_n, m_3. m_5, s_5, s_7\} \end{cases}$$ cf. tabelul binar

$$\begin{cases} \overline{M}_{00} = \{a_n, h_3, h_6\},\ \overline{M}_{01} = \{d, h_4\},\ \overline{M}_{02} = \{a_m, h_5\},\ \overline{M}_{10} = \{p_3, s_6\}, \\ \overline{M}_{11} = \{u, p_1, p_4, s_4, s_7\},\ \overline{M}_{12} = \{p_2, s_5,\}\ \overline{M}_{20} = \{m_3\},\ \overline{M}_{21} = \{t, m_4\}, \\ \overline{M}_{22} = \{i, m_2, m_5\} \end{cases}$$ cf. tabelul ternar

$$\begin{cases} \overline{\overline{M}}_{00} = \{p_4\},\ \overline{\overline{M}}_{01} = \{p_1\},\ \overline{\overline{M}}_{02} = \{p_2\},\ \overline{\overline{M}}_{03} = \{p_3\},\ \overline{\overline{M}}_{10} = \{m_4\}, \\ \overline{\overline{M}}_{11} = \{u, m_5\},\ \overline{\overline{M}}_{12} = \{m_2\},\ \overline{\overline{M}}_{13} = \{m_3\},\ \overline{\overline{M}}_{20} = \{h_4\},\ \overline{\overline{M}}_{21} = \{t, h_5\}, \\ \overline{\overline{M}}_{22} = \{i, h_6\},\ \overline{\overline{M}}_{23} = \{h_3\},\ \overline{\overline{M}}_{30} = \{s_4\},\ \overline{\overline{M}}_{31} = \{d, s_5\},\ \overline{\overline{M}}_{32} = \{a_m, s_6\}, \\ \overline{\overline{M}}_{32} = \{a_n, s_7\} \end{cases}$$ cf. tabelul cuaternar

Într-adevăr, dacă y_{ij} este o unitate metrică ce aparține mulțimii M_{ij}, pentru ritmul binar legea de succesiune a unităților se poate exprima ca în tabelul 3.

Tabelul 3

u_i	y_{00}	y_{01}	y_{10}	y_{11}
u_{i+1}	y_{00}, y_{10},	$y_{01}\, y_{11}$	y_{01}, y_{11},	y_{00}, y_{10}

Ceva mai complicată (tabelul 4) apare regula juxtapunerii unităților metrice într-un ritm ternar (s-au notat cu $\overline{y}_{ij}$ unitățile aparținînd lui $\overline{M}_{ij}$).

Tabelul 4

u_i	$\overline{y}_{00}$	$\overline{y}_{01}$	$\overline{y}_{02}$	$\overline{y}_{10}$
u_{i+1}	$\overline{y}_{00}$, $\overline{y}_{10}$, $\overline{y}_{20}$	$\overline{y}_{01}$, $\overline{y}_{11}$, $\overline{y}_{21}$	$\overline{y}_{02}$, $\overline{y}_{12}$, $\overline{y}_{22}$	$\overline{y}_{02}$, $\overline{y}_{12}$, $\overline{y}_{22}$

$\overline{y}_{11}$	$\overline{y}_{12}$	$\overline{y}_{20}$	$\overline{y}_{21}$	$\overline{y}_{22}$
$\overline{y}_{00}$,$\overline{y}_{10}$,$\overline{y}_{20}$	$\overline{y}_{01}$,$\overline{y}_{11}$,$\overline{y}_{21}$	$\overline{y}_{01}$,$\overline{y}_{11}$,$\overline{y}_{21}$	$\overline{y}_{02}$,$\overline{y}_{12}$,$\overline{y}_{22}$	$\overline{y}_{00}$,$\overline{y}_{10}$,$\overline{y}_{20}$

Cît privește ritmurile cuaternare, aici avantajul noii notații este aproape insesizabil, reprezentarea tabelară a legii de succesiune rămînînd stufoasă, greu de urmărit (tabelul 5).

Tabelul 5

u_i	$\overline{\overline{y}}_{00}$	$\overline{\overline{y}}_{01}$	$\overline{\overline{y}}_{02}$
u_{i+1}	$\overline{\overline{y}}_{00}$, $\overline{\overline{y}}_{10}$, $\overline{\overline{y}}_{20}$, $\overline{\overline{y}}_{30}$	$\overline{\overline{y}}_{01}$, $\overline{\overline{y}}_{11}$, $\overline{\overline{y}}_{21}$, $\overline{\overline{y}}_{31}$	$\overline{\overline{y}}_{02}$, $\overline{\overline{y}}_{12}$, $\overline{\overline{y}}_{22}$, $\overline{\overline{y}}_{32}$

$\overline{\overline{y}}_{03}$	$\overline{\overline{y}}_{10}$	$\overline{\overline{y}}_{11}$	$\overline{\overline{y}}_{12}$
$\overline{\overline{y}}_{03}$, $\overline{\overline{y}}_{13}$, $\overline{\overline{y}}_{23}$, $\overline{\overline{y}}_{33}$	$\overline{\overline{y}}_{03}$, $\overline{\overline{y}}_{13}$, $\overline{\overline{y}}_{23}$, $\overline{\overline{y}}_{33}$	$\overline{\overline{y}}_{00}$, $\overline{\overline{y}}_{10}$, $\overline{\overline{y}}_{20}$, $\overline{\overline{y}}_{30}$	$\overline{\overline{y}}_{01}$, $\overline{\overline{y}}_{11}$, $\overline{\overline{y}}_{21}$, $\overline{\overline{y}}_{31}$

$\overline{\overline{y}}_{13}$	$\overline{\overline{y}}_{20}$	$\overline{\overline{y}}_{21}$	$\overline{\overline{y}}_{22}$
$\overline{\overline{y}}_{02}$, $\overline{\overline{y}}_{12}$, $\overline{\overline{y}}_{22}$, $\overline{\overline{y}}_{32}$	$\overline{\overline{y}}_{01}$, $\overline{\overline{y}}_{11}$, $\overline{\overline{y}}_{21}$, $\overline{\overline{y}}_{31}$	$\overline{\overline{y}}_{03}$, $\overline{\overline{y}}_{13}$, $\overline{\overline{y}}_{23}$, $\overline{\overline{y}}_{33}$	$\overline{\overline{y}}_{00}$, $\overline{\overline{y}}_{10}$, $\overline{\overline{y}}_{20}$, $\overline{\overline{y}}_{30}$

$\overline{\overline{y}}_{23}$	$\overline{\overline{y}}_{30}$	$\overline{\overline{y}}_{31}$
$\overline{\overline{y}}_{01}$, $\overline{\overline{y}}_{11}$, $\overline{\overline{y}}_{21}$, $\overline{\overline{y}}_{31}$	$\overline{\overline{y}}_{01}$, $\overline{\overline{y}}_{11}$, $\overline{\overline{y}}_{21}$, $\overline{\overline{y}}_{31}$	$\overline{\overline{y}}_{02}$, $\overline{\overline{y}}_{12}$, $\overline{\overline{y}}_{22}$, $\overline{\overline{y}}_{32}$

$\overline{\overline{y}}_{32}$	$\overline{\overline{y}}_{33}$
$\overline{\overline{y}}_{03}$, $\overline{\overline{y}}_{13}$, $\overline{\overline{y}}_{23}$, $\overline{\overline{y}}_{33}$	$\overline{\overline{y}}_{00}$, $\overline{\overline{y}}_{10}$, $\overline{\overline{y}}_{20}$, $\overline{\overline{y}}_{30}$

Deosebit de sugestivă este transpunerea grafică a tabelelor 3, 4 și 5. În cele trei grafuri din figura 1 corespunzătoare celor trei tabele de mai sus, fiecărei clase de unități metrice îi revine cîte un nod. O săgeată merge de la nodul y_{ij} la nodul y_{kl} dacă o unitate metrică de tip y_{kl} poate urma nemijlocit unei unități de tip y_{ij}.

În acest caz, fiecărui vers românesc corect ritmat i se asociază un drum (succesiune neîntreruptă de arce parcurse în sensul săgeților) într-unul dintre grafurile a., b. sau c, din figura 2. Exemple :

— în ritm binar : „S-a stins viața falnicei Veneții"

(M. Eminescu : *Veneția*)

U–|U–U|–UU|U–U

$i \quad a_m \quad d \quad a_m$

$y_{00} \rightarrow y_{10} \rightarrow y_{11} \rightarrow y_{10}$

— în ritm ternar : „Cînd sufletu-mi noaptea veghea în estaze"

(M. Eminescu : *Înger de pază*)

U – UU | – U | U – | UU – U

p_2 t i p_3

$\bar{y}_{12} \to \bar{y}_{21} \to \bar{y}_{22} \to \bar{y}_{10}$

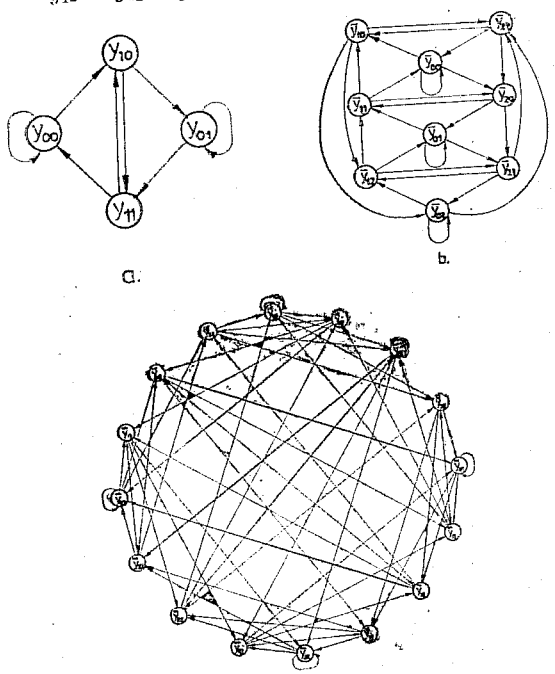


Fig. 2 a, b, c

— în ritm cuaternar : „Iar la-ntoarcere să trecem prin pășuni"

(G. Topîrceanu : *Sfîrșit de vară*)

UU – UU | U – U | UU –

m_3 a_m a_n

$\bar{\bar{y}}_{13} \to \bar{\bar{y}}_{23} \to \bar{\bar{y}}_{33}$

În schimb, oricărui fragment de proză autentică, neritmată, îi corespund trasee interzise în toate cele trei grafuri din figura 1. Fraza :

„Ritmul anapestic apare extrem de rar în poezia română".

– U | UU – U | U – U | U – | U – | UUU – U | U – U

t p_3 a_m i i m_4 a_m

echivalează în grafurile a., b., și, respectiv, c. cu drumurile :

a. $y_{01} \to y_{01} \twoheadrightarrow y_{10} \twoheadrightarrow y_{00} \to y_{00} \to y_{10} \twoheadrightarrow y_{10}$

b. $\bar{y}_{21} \twoheadrightarrow \bar{y}_{10} \to \bar{y}_{02} \to \bar{y}_{22} \twoheadrightarrow \bar{y}_{22} \twoheadrightarrow \bar{y}_{21} \to \bar{y}_{02}$

c. $\bar{\bar{y}}_{21} \to \bar{\bar{y}}_{03} \twoheadrightarrow \bar{\bar{y}}_{32} \twoheadrightarrow \bar{\bar{y}}_{22} \twoheadrightarrow \bar{\bar{y}}_{22} \to \bar{\bar{y}}_{10} \twoheadrightarrow \bar{\bar{y}}_{32}$

toate trei imposibil de parcurs, întrucît trecerile de la y_{01} la y_{10}, de la y_{10} la y_{00} și de la y_{10} la el însuși în primul graf, ca și de la $\bar{y}_{21}$ la $\bar{y}_{10}$, de la $\bar{y}_{22}$ la el însuși și la $\bar{y}_{21}$ în al doilea graf și de la $\bar{\bar{y}}_{03}$ la $\bar{\bar{y}}_{32}$, de la $\bar{\bar{y}}_{32}$ la $\bar{\bar{y}}_{22}$, de la $\bar{\bar{y}}_{22}$ la el însuși și de la $\bar{\bar{y}}_{01}$ la $\bar{\bar{y}}_{32}$ în cel de al treilea sînt toate interzise.

Ne aflăm așadar în posesia unui procedeu de diagnoză, să-i spunem grafo-analitică, a tipului ritmic (binar, ternar sau cuaternar), dar mai ales a unui mijloc de a distinge întotdeauna, pornind de la împărțirea textului în constituenți monoaccentuați, dacă un enunț oarecare aparține domeniului prozei sau versului. Descoperirea acestui criteriu anulează obiecția, aparent întemeiată, a lui I. Funèriu, relativă la segmentarea versurilor în unități metrice eterogene : „Pe baza teoriei propuse, ritmul poeziei nu este altceva decît ritmul prozei, împotriva oricărei evidențe. Cu alte cuvinte, din punctul de vedere al ritmului, poezia nu se opune prozei, ambele fiind poliritmice. Urmînd metoda autorului (este vorba de M. Bordeianu n.n.), orice fragment de proză poate fi segmentat în picioare metrice care reprezintă întinderea silabică a cuvintelor sau a sintagmelor din textul respectiv. În urma acestei operații, ar rezulta tot o succesiune de picioare metrice eterogene,

fapt ce nu conține nici un indiciu doveditor că proza nu e vers" ([41] pag. 21).

Legată de critica de mai sus este la I. Funeriu și observația potrivit căreia segmentarea propusă de M. Bordeianu (și preluată de noi cu ajustările menționate la începutul acestui paragraf) nu permite verificarea corectitudinii ritmului. „Pentru orice cititor de poezie, chiar nefamiliarizat cu problemele de prozodie, este clar că în versul care urmează cuvintele *vulturi* și *aripi* se pot rosti într-un singur fel : *vùlturi* nu *vultùri*, *arìpi* nu *àripi*, deși în limbă există posibilitatea unei duble accentuări :

„Ca un cîrd de *vulturi* ageri ce cu-*aripi* mîntuitoare"

(Alecsandri : *Deșteptarea României*)

Această realitate incontestabilă nu poate fi însă nici confirmată, nici infirmată de teoria asupra ritmului propusă de Mihai Bordeianu, după care ambele variante ar putea fi admise :

vultúri, áripi

∪∪–|∪∪–|–∪|∪–∪|∪∪∪–∪

vúlturi, aripi

∪∪–|∪–∪|–∪|∪∪–|∪∪∪–∪

([41], pag. 21–22)

Adăugînd că, pe lîngă variantele discutate de I. Funeriu, mai sînt posibile și :

vúlturi, áripi

∪∪–|∪–∪|–∪|∪–∪|∪∪∪–∪

vultúri, aripi

∪∪–|∪∪–|–∪|∪∪–|∪∪∪–∪

să arătăm că validarea drept singura corectă a celei de a doua variante este perfect posibilă și chiar lesne de realizat prin confruntarea succesiunii constituenților ritmici

cu graful din figura 2.a. Cele patru scheme ritmice de mai sus se rescriu în simboluri literale :

1. $a_n\ a_n\ t_m\ a\ m_4$
2. $a_n\ a_m\ t\ a_n\ m_4$
3. $a_n\ a_m\ t\ a_m\ m_4$
4. $a_n\ a_n\ t\ a_n\ m_4$

ceea ce ar corespunde traseelor :

1. $y_{11} \dashrightarrow y_{11} \dashrightarrow y_{01} \dashrightarrow y_{10} \dashrightarrow y_{10}$
2. $y_{11} \to y_{10} \to y_{01} \to y_{11} \to y_{10}$
3. $y_{11} \to y_{10} \to y_{01} \dashrightarrow y_{10} \dashrightarrow y_{10}$
4. $y_{11} \dashrightarrow y_{11} \dashrightarrow y_{01} \to y_{11} \to y_{10}$

dintre care se vede că numai al doilea nu conține pasaje interzise.

Iată că impresia inițială de haos în înșiruirea unităților metrice ale versului se vede înlocuită de o viziune substanțial diferită, potrivit căreia libertatea combinării în vers a unor constituenți eterogeni nu este nelimitată, ci îngrădită de reguli deopotrivă stricte și suple, permițînd o anumită marjă de alegere a parcursului ritmic, dar interzicînd o serie întreagă de trasee incompatibile cu ritmul de bază al versului.

Acest dublu caracter al legii de succesiune a unităților metrice face ca numărul de unități de un tip dat dintr-o poezie de ritm și măsură cunoscute să nu fie strict determinat. El poate varia, dar trebuie să se afle într-o anumită corelație cu numărul altor tipuri de unități, ceea ce s-ar putea exprima sub forma unor sisteme de ecuații algebrice incomplete, cu mai multe necunoscute decît ecuații. Paragraful ce urmează este dedicat tocmai stabilirii acestor relații și, prin natura obiectivului propus, prezintă un caracter mai tehnic, adresîndu-se cititorilor întrucîtva familiarizați cu raționamentul și formalismul matematic. Concluziile demonstrațiilor fiind reluate mai departe într-o formă pe care o sperăm accesibilă, socotim că lectura acestui paragraf nu este indispensabilă și el poate fi „sărit", cel puțin la o primă parcurgere, de informare, a capitolului.

1.1.12. Ecuațiile bilanțului ritmic

La nivelul schemei ritmice, generalizarea matematică a conceptului de vers presupune definirea unei submulțimi cu proprietăți date a limbajului universal construit pe vocabularul alcătuit din totalitatea tipurilor de unități metrice. Or, din punctul de vedere al comportării lor sub raport ritmic, unitățile metrice sînt perfect caracterizate de doi parametri numerici : lungimea în silabe și poziția silabei accentuate. Ambii parametri iau numai valori întregi și pozitive, valoarea celui dintîi fiind prin definiție mai mare sau cel puțin egală cu a celui de al doilea.

Vom defini deci o mulțime M de elemente numite *unități metrice monoaccentuate* și două aplicații, l și a, ale mulțimii M în mulțimea N a numerelor naturale :

$$l : M \to N \text{ și } a : M \to N$$

construite astfel încît pentru orice element $u \in M$ să subziste $l(u) \geqslant a(u)$. Numărul $l(u)$ este, prin definiție, *lungimea* unității u. Semnificația intuitivă a lui $a(u)$ ar fi cea de rang (numărînd de la stînga la dreapta) al silabei accentuate a unității u. Dacă u este un pseudodactil $(- \cup \cup)$ avem, de pildă, $l(u) = 3$, $a(u) = 1$.

Fie v o frază pe vocabularul M :

$$v = u_1 u_2 \ldots u_{i-1} u_i u_{i+1} \ldots u_{p-1} u_p \text{ cu } u_i \in M \ (i=1,2 \ldots p)$$

Totalitatea frazelor v constituie limbajul universal definit pe vocabularul M. Interesante pentru studiul ritmului sînt numai unele părți ale limbajului universal și anume cele ale căror elemente (fraze) posedă o structură ritmică în sensul legii (L) din paragraful precedent. Vom defini elementele acestor submulțimi astfel :

O frază v se numește *vers cu structură ritmică n-ară* dacă :

$$l(u_i) + a(u_{i+1}) = a(u_i) \text{ (modulo } n) \ (i = 1, 2, \ldots p - 1) \quad (1)$$

Suma $k = \sum_{i=1}^{p} l(u_j)$ este, prin definiție, *măsura versului* v. În cazul cînd $k=0 \pmod n$ versul v este *acatalectic*, iar în caz contrar, $k \neq 0 \pmod n$, el se numește *catalectic*.

Aceste definiții corespund întocmai celor consacrate din poetica tradițională, unde prin măsură se înțelege în general numărul total de silabe ale versului, iar conceptul de catalexis (apothesis) denumește situația cînd măsura nu este divizibilă cu numărul de silabe al piciorului eponim al ritmului respectiv (modulul ritmic — în terminologia noastră).

Generalizarea împărțirii tipurilor de unități metrice în subclase M_{ij}, operațiune care ne-a servit în paragraful precedent la reprezentarea grafică a legii de succesiune a „pseudopicioarelor" se face definind în mulțimea M o partiție în n^2 submulțimi disjuncte :

$$M_{ij} = \{u \mid l(u) = i \pmod n, \ a(u) = j \pmod n\}$$

$$(i = 0, 1, \ldots, n-1 ; j = 1, 2 \ldots n-1) \quad (2)$$

Să notăm cu $M_0 = \bigcup_{j=0}^{n-1} M_{0j}$ mulțimea tuturor tipurilor de unități metrice de lungime divizibilă cu modulul ritmic n. O primă propoziție matematică ce ne va folosi în cele ce urmează este :

Lema 1. Suprimarea dintr-un vers v a tuturor unităților $u \in M_0$ lasă neschimbate atît modulul ritmic cît și lungimea (mod n) a versului.

Demonstrație. Fie $u_i u_{i+1} \ldots u_{i+m} \ u_{i+m+1}$ o subsecvență a versului v în care $u_i, u_{i+m+1} \notin M_0$ și $u_{i+1}, u_{i+2} \ldots u_{i+m} \in M_0$. Să arătăm că eliminînd elementele $u_{i+1}, u_{i+2}, \ldots u_{i+m}$, subsecvența rămasă $u_i \ u_{i+m+1}$ continuă să respecte legea (1) a ritmului n-ar al versului v. Cu alte cuvinte, se cere demonstrat că subzistă :

$$l(u) + a(u_{i+m+1}) = a(u_i) \pmod n \quad (3)$$

Prin ipoteză, $l(u_{i+1}) = l(u_{i+2}) = \ldots = l(u_{i+m}) = 0 \pmod n$, ceea ce, introdus în (1), conduce la :

$$a(u_{j+1}) = a(u_j) \pmod n \ (j = i, i+1, \ldots i+m)$$

relație ce poate fi rescrisă ca un șir de egalități (mod n) :

$$a(u_{i+m+1}) = a(u_{i+m}) = \ldots a(u_{i+1}) \pmod n$$

sau, în baza tranzitivității relației „$= (\mathrm{mod}\ n)$” :

$$a(u_{i+1}) = a(u_{i+m+1})(\mathrm{mod}\ n) \qquad (4)$$

Înlocuind (4) în (1) se obține (3) și prima parte a lemei este demonstrată.

După eliminarea unităților $u \in M_0$, versul nou obținut v' are măsura $k' = k - \sum_{u \in M_0} l(u)$. Or, prin definiție, pentru orice $u \in M_0$ avem $l(u) = 0 \ (\mathrm{mod}\ n)$ și deci $k' = k \ (\mathrm{mod}\ n)$.

Să notăm cu m_{ij} numărul unităților metrice din versul v care aparțin mulțimii M :

$$m_{ij} = card\{u \mid u \in M_{ij}\} \qquad (5)$$

Raporturile numerice dintre tipurile de unități ce participă la alcătuirea unui vers acatalectic sînt date de :

Teorema 1. În orice vers acatalectic cu structură ritmică n-ară subzistă următoarele n relații, liniar dependente între ele :

$$\sum_{j=1}^{n-1} m_{j\,(j+r)\ (\mathrm{mod}\ n)} = \sum_{j=1}^{n-1} m_{jr} \ (r = 0, 1, \ldots, n-1) \qquad (6)$$

Demonstrație. Fie versul acatalectic :

$$v = u_1 u_2 \ldots u_i \ldots u_p \text{ cu } k = \sum_{i=1}^{p} l(u_i) = 0 \ (\mathrm{mod}\ n)$$

Aplicînd lema 1, prin suprimarea din v a tuturor elementelor $u \in M_0$, se obține un nou vers v' care conservă ritmul n-ar și lungimea (mod n) a versului v :

$$v' = u_1 u_2 \ldots u_{i-1} u_i u_{i+1} \ldots u_{p'-1} u_{p'}$$

În v' legea de succesiune a elementelor componente este tot (1).

Să presupunem că

$$u_i \in \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{j(j+r)\ (\mathrm{mod}\ n)}$$

Potrivit definiției (2) vom avea :

$$l(u_i) = j (\mathrm{mod}\ n) \text{ și } a(u_i) = j + r (\mathrm{mod}\ n) \ (j = 1,2, \ldots, n-1)$$

și, aplicînd (1), $a(u_{i+1}) = a(u_i) - l(u_i) = r$, adică $u_{i+1} \in \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{jr}$. Elementului u_i îi va succeda prin urmare o unitate aparținînd reuniunii $\bigcup_{j=1}^{n-1} M_{jr}$.

Relația este biunivocă, în sensul că orice unitate $u_i \in \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{jr}$ va fi la rîndul ei precedată în mod obligatoriu de o unitate $u_{i-1} \in \bigcup_{j=}^{n-1} M_{j\,(j+r)\ (\mathrm{mod}\ n)}$. Apărînd întotdeauna două cîte două, alăturate nemijlocit, elementele aparținînd reuniunilor $\bigcup_{j=1}^{n-1} M_{j\,(j+r)\ (\mathrm{mod}\ n)}$ și $\bigcup_{j=1}^{n=1} M_{jr\ (\mathrm{mod}\ n)}$ vor figura în vers întotdeauna în număr egal, cu excepția a două situații :

1° Cînd prima unitate a versului v' este $u_1 \in \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{jr}$, iar ultima — $u_{p'} \notin \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{j\,(j+r)\ (\mathrm{mod}\ n)}$

2° Cînd $u_1 \notin \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{jr}$ și $u_{p'} \in \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{j\,(j+r)\ (\mathrm{mod}\ n)}$

Să arătăm că nici una dintre aceste situații nu este realizabilă. Din particularizarea relației (1) se obțin pe rînd :

$$\left.\begin{aligned} &l(u_1) + a(u_2) = a(u_1) \\ &l(u_2) + a(u_3) = a(u_2) \\ &\cdots\cdots\cdots\cdots \\ &l(u_{p'-2}) + a(u_{p'-1}) = a(u_{p'-2}) \\ &l(u_{p'-1}) + a(u_{p'}) = a(u_{p'-1}) \end{aligned}\right\} (\mathrm{mod}\ n) \qquad (7)$$

Însumînd membru cu membru, egalitățile (7), obținem :

$$k' - l(u_{p'}) + a(u_{p'}) = a(u_1)(\mathrm{mod}\ n) \qquad (8)$$

sau, dat fiind că măsura versului acatalectic v' este $k' = 0 \pmod n$:

$$a(u_{p'}) = l(u_{p'}) = a(u_1) \pmod n \tag{9}$$

Dacă $u_1 \in \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{jr}$, atunci $a(u_1) = r$ și, din (9), $a(u_{p'}) - l(u_{p'}) = r \pmod n$ adică $u_{p'} \in \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{j(j+r) \pmod n}$, legătura fiind și de această dată biunivocă. Cu alte cuvinte, subzistă dubla implicație :

$$u_1 \in \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{jr} \Leftrightarrow u_{p'} \in \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{j\,(j+r) \pmod n}$$

incompatibilă atît cu situația 1° cît și cu situația 2°. Mai rămîne de arătat că relațiile (6) sînt liniar dependente între ele. Pentru aceasta să adunăm, membru cu membru, primele $(n-1)$ egalități din sistemul (6) :

$$\sum_{r=0}^{n-2} \sum_{j=1}^{n-1} m_{j\,(j+r) \pmod n} = \sum_{r=0}^{n-2} \sum_{j=1}^{n-1} m_{jr} \tag{10}$$

Membrul drept poate fi dezvoltat astfel :

$$\sum_{r=0}^{n-2} \sum_{j=1}^{n-1} m_{jr} = \left(\sum_{j=1}^{n-1} m_{jj} - m_{(n-1)\,(n-1)} \right) + \left(\sum_{j=1}^{n-1} m_{j(j+1) \pmod n} - m_{(n-2)\,(n-1)} \right) + \ldots + \left(\sum_{j=1}^{n-1} m_{j\,(j+n-2) \pmod n} - m_{1\,(n-1)} \right) + \sum_{j=1}^{n-1} m_{j\,(j+n-1) \pmod n}$$

ceea ce, grupînd laolaltă primii termeni din toate parantezele, ne dă :

$$\sum_{n=0}^{n-2} \sum_{j=1}^{n-1} m_{jr} = \sum_{r=0}^{n-2} \sum_{j=1}^{n-1} m_{j\,(j+r) \pmod n} - \sum_{j=1}^{n-1} m_{j(n-1)} + \sum_{j=1}^{n-1} m_{j\,(j+n-1) \pmod n} \tag{11}$$

Dacă se introduce acum (11) în (10), suma dublă dispare și rămîne egalitatea :

$$\sum_{j=1}^{n-1} m_{j(j+n-1) \pmod n} = \sum_{j=1}^{n-1} m_{j(n-1)}$$

adică exact a n-a relație a sistemului (6), a cărui nonindependență liniară este astfel demonstrată.

Analogul teoremei 1 pentru versurile catalectice este :

Teorema 2. În orice vers catalectic cu structură ritmică n-ară sînt satisfăcute următoarele n relații liniar dependente :

$$\sum_{j=1}^{n-1} m_{j(j+a(u_1)) \pmod n} = \sum_{j=1}^{n-1} m_{j\,a(u_1) \pmod n} - 1$$

$$\sum_{j=1}^{n-1} m_{j(j+a(u_1)-k) \pmod n} = \sum_{j=1}^{n-1} m_{j\,(a(u_1)-k) \pmod n} + 1$$

$$\sum_{j=1}^{n-1} m_{j\,(j+r) \pmod n} = \sum_{j=1}^{n-1} m_{jr} \Big(r \in \{0, 1, \ldots n-1\} - \{a(u_1) \pmod n, (a(u_1) - k) \pmod n\} \Big)$$

Demonstrație : Ca și în cazul teoremei precedente, din versul v de lungime k se obține, prin eliminarea tuturor elementelor $x \in M_0$, versul v' de lungime $k' = k \pmod n$, alcătuit din p' unități metrice. De notat că această operație este necesară pentru a înlătura toate situațiile în care am putea întîlni două unități identice alăturate, ceea ce poate surveni în v, dar nu și în v'.

Urmînd întocmai demonstrația teoremei 1, se arată și de această dată că numerele $N_1(r) = \sum_{j=1}^{n-1} m_{j\,(j+r) \pmod n}$ și $N_2(r) = \sum_{j=1}^{n-1} m_{jr}$ sînt egale între ele, cu excepția cazurilor :

1° $u_1 \in \bigcup_{i=1}^{n-1} M_{jr}$ și $u_{p'} \notin \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{j\,(j+r) \pmod n}$

2°. $u_1 \notin \bigcup_{i=1}^{n-1} M_{jr}$ și $u_{p'} \in \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{j\,(j+r) \pmod n}$

În cazul 1° : $N_1 = N_2 - 1$, iar în cazul 2° $N_1 = N_2 + 1$

Prin definiție, $u_1 \in M_{l(u_1) \pmod n \; a(u_1) \pmod n} \subset \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{ja(u_1) \pmod n}$.

Cazul 1° corespunde situației $r = a(u_1)$. Poziția accentului în ultima unitate metrică a versului v' este dată de relația (8), care, ținînd seamă și de egalitatea $k = k'$ (mod n), ne dă :

$$a(u_{p'}) = l(u_{p'}) + a(u_1) - k \pmod n$$

Atunci unitatea ce încheie versul (clausula) $u_{p'}$ trebuie să îndeplinească condiția :

$$u_{p'} - M_{l(u_{p'}) \pmod n \; (u_{p'}) \pmod n} =$$

$$M_{l(u_{p'}) \pmod n \; (l(u_{p'}) + a(u_1) - k) \pmod n} \notin \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{j \; (j + a(u_1)) \pmod n}$$

adică exact ce se cerea în cazul 1°.

Punînd acum condiția cerută de cazul 2° :

$$u_{p'} \in M_{l(u_{p'} \pmod n) \; (l(u_{p'}) + a(u_1) - k) \pmod n} \subset \bigcup_{i=1}^{n-1} M_{j(j+r) \pmod n}$$

deducem $r = a(u_1) - k \pmod n$. Dar știm că u_1 aparține mulțimii $\bigcup_{j=1}^{n-1} M_{ja(u_1)}$ care este, pentru $k \neq 0 \pmod n$, strict disjunctă de mulțimea $\bigcup_{j=1}^{n-1} M_{j(a(u_1)-k)} = \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{jr}$ și deci $u_1 \notin \bigcup_{j=1}^{n-1} M_{jr}$. Condiția 2° este deci îndeplinită cînd $r = a(u_1) - k$ și în acest caz $N_1 = N_2 + 1$.

În concluzie : pentru $r \neq a(u_1)$ și $r \neq a(u_1) - k$ subzistă, ca și în teorema 1, $N_1 = N_2$, adică $\sum_{j=1}^{n-1} m_{j(j+r) \pmod n} = \sum_{j=1}^{n-1} m_{jr}$, pentru $r = a(u_1) \to N_1 = N_2 - 1$, adică

$$\sum_{j=1}^{n-1} m_{j(j+a(u_1)) \pmod n} = \sum_{j=1}^{n-1} m_{j \; a(u_1) \pmod n - 1}$$

iar pentru $r = a(u_1) - k \to N_1 = N_2 + 1$, adică

$$\sum_{j=1}^{n-1} m_{j(j+a(u_1)-k) \pmod n} = \sum_{j=1}^{n-1} m_{j(a(u_1)-k) \pmod n + 1}$$

Dependența liniară a celor n relații se demonstrează exact ca în teorema 1, deoarece suma ecuațiilor sistemului nu s-a schimbat prin scăderea și, respectiv, adunarea cifrei 1 la două dintre ecuațiile acestuia.

Prin particularizarea rezultatelor foarte generale furnizate de teoremele 1 și 2, se obțin ecuațiile specifice de bilanț ritmic ale tuturor tipurilor de vers întîlnite în poezia românească.

Păstrînd notațiile din paragraful precedent, mulțimea tipurilor de unități metrice va fi :

$$M = \{u, t, i, d, a_m, a_n, p_1, p_2, p_3, p_4, m_2, m_3, m_4, m_5, h_3, h_4, h_5, h_6, s_4, s_5, s_6, s_7\}$$

De notat că neluarea în considerare a unităților m_1, h_1, h_2, s_1, s_2 și s_3 se explică prin extrema raritate a cuvintelor al căror accent poate urca pînă dincolo de a patra silabă, numărînd de la dreapta la stînga (ex. forcepsurile ∠ ∪ ∪ ∪ ∪)

Modulul ritmic n al versului este practic susceptibil de numai trei valori : 2, 3 și 4 corespunzînd, respectiv, ritmurilor binare, ternare și cuaternare. Să le examinăm pe rînd.

Ritmurile binare

Potrivit definiției (2) partiția mulțimii M în subclase de unități metrice este, pentru $n = 2$:

$$M_{00} = \{i, p_2, p_4, h_4, h_6\} \quad M_{01} = \{t, p_1, p_3, h_3, h_5\}$$

$$M_{10} = \{a_m, m_2, m_4, s_4, s_6\} \quad M_{11} = \{u, d, a_n, m_3, m_5, s_5, s_7\}$$

Pentru versurile acatalectice, aplicarea teoremei 1 conduce la un sistem alcătuit din două ecuații identice, ceea ce era de așteptat, avînd în vedere obligatoria dependență liniară a ecuațiilor.

Într-adevăr, se observă că j ia valoarea unică 1 (întrucît variază de la 1 la $\ldots\ 2-1=1$!) iar r — valorile 0 și 1, așa încît sistemul (6) se reduce la :

$$\begin{aligned} m_{11} &= m_{10} \\ m_{10} &= m_{11} \end{aligned} \tag{12}$$

Notînd cu $|x|$ numărul de unități metrice de tipul x întîlnite într-un vers v, vom explicita ecuația (12) sub forma :

$$\begin{aligned} |u| + |\breve{d}| + |a_n| + |m_3| + |m_5| + |s_5| + |s_7| = \\ = |a_m| + |m_2| + |m_4| + |s_4| + |s_6| \end{aligned} \tag{13}$$

valabilă pentru orice vers acatalectic trohaic sau iambic. Într-un poem scris în ritm binar și alcătuit numai din versuri acatalectice, ecuația (13) se va verifica atît pentru fiecare vers în parte cît și pentru întregul text, ceea ce constituie și un bun mijloc de control al segmentării și numărării corecte a constituenților metrici.

În ceea ce privește versurile trohaice și iambice catalectice, acestea se conformează teoremei 2, din care rezultă tot cîte o relație unică pentru fiecare tip de ritm :

$$\begin{aligned} &1^\circ \text{ Ritmul trohaic } (a(u_1)=1) : m_{10} = m_{11} - 1 \\ &2^\circ \text{ Ritmul iambic } (a(u_1)=2) : m_{10} = m_{11} + 1 \end{aligned} \tag{14}$$

sau, altfel spus :

$$\sum_{M_{10}} |x| = \sum_{M_{11}} |x| - 1 \text{ și } \sum_{M_{10}} |x| = \sum_{M_{11}} |x| + 1$$

Înmulțind aceste expresii cu măsura k a versului, obținem :

$$k = \sum_{M_{11}} k|x| - \sum_{M_{10}} k|x| \text{ și } k = \sum_{M_{11}} k|x| - \sum_{M_{10}} k|x| \tag{15}$$

Pe de altă parte, măsura k este egală cu suma lungimilor tuturor constituenților metrici ai versului :

$$k = \sum_{M_{00}} |x|l(x) + \sum_{M_{01}} |x|l(x) + \sum_{M_{10}} |x|l(x) + \sum_{M_{11}} |x|l(x) \tag{16}$$

Prin egalarea membrilor drepți ai ecuațiilor (15) și (16) rezultă în cele din urmă :

$$\sum_{M_{00}\cup M_{01}} |x|l(x) = \sum_{M_{11}} |x|(k - l(x)) - \sum_{M_{10}} |x|(k + l(x)) \tag{17}$$

pentru schemele trohaice și

$$\sum_{M_{00}\cup M_{01}} |x|l(x) = \sum_{M_{10}} |x|(k - l(x)) - \sum_{M_{11}} |x|(k + l(x)) \tag{18}$$

pentru cele iambice.

Spre deosebire de relațiile (14), valabile doar în cîte un vers luat aparte, ecuațiile (17) și (18) reflectă, întocmai ca și (13), balanța unităților ritmice în ansamblul textului. Coeficienții necunoscutelor depinzînd de măsura k, ecuațiile (17) și (18) vor îmbrăca forme particulare pentru fiecare tip de vers acatalectic. Să le trecem în revistă pe cele uzuale :

— pentasilabul trohaic :

$$2|u| + |\breve{d}| + |a_n| + |t| + |i| + 4|a_m| + 2(|p_1| + |p_3| + |p_4|) \tag{19}$$

— pentasilabul iambic :

$$|a_m| = |t| + |i| \tag{20}$$

— heptasilabul trohaic :

$$\begin{aligned} 3|u| + 2(|\breve{d}| + |a_n|) + |m_3| + |m_5| = |t| + |i| + 5|a_m| + \\ + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) + 6(|m_2| + |m_4|) + \\ + 3(|h_3| + |h_4| + |h_5| + |h_6|) \end{aligned} \tag{21}$$

— heptasilabul iambic :

$$\begin{aligned} 4|u| + |t| + |i| + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) = \\ = 2|a_m| + |m_2| + |m_4| \end{aligned} \tag{22}$$

— eneasilabul trohaic :

$$4|u| + 3(|d| + |a_n|) + 2(|m_3| + |m_5|) + |s_5| + |s_7| =$$
$$= |t| + |i| + 6|a_m| + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) +$$
$$+ 3(|h_3| + |h_4| + |h_5| + |h_6|) + 7(|m_2| + |m_4|) +$$
$$+ 8(|s_4| + |s_6|) \qquad (23)$$

— eneasilabul iambic :

$$5|u| + |t| + |i| + 6(|d| + |a_n|) + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) +$$
$$+ 7(|m_3| + |m_5|) + 3(|h_3| + |h_4| + |h_5| + |h_6|) +$$
$$+ 8(|s_5| + |s_6|) =$$
$$= 3|a_m| + 2(|m_2| + |m_4|) + |s_5| + |s_6| \qquad (24)$$

— endecasilabul iambic * :

$$6|u| + |t| + |i| + 7(|d| + |a_n|) + 2(|p_1| + |p_2| +$$
$$+ |p_3| + |p_4|) +$$
$$+ 8(|m_3| + |m_5|) + 3(|h_3| + |h_4| + |h_5| + |h_6|) +$$
$$+ 9(|s_5| + |s_7|) =$$
$$= 4|a_m| + 3(|m_2| + |m_4|) + 2(|s_4| + |s_6|) \qquad (25)$$

Ritmurile ternare

Modulul ritmic fiind $n = 3$, partiția definită pe mulțimea unităților metrice are următoarea alcătuire :

$$\overline{M}_{00} = \{a_n, h_3, h_6\},\ \overline{M}_{01} = \{d, h_4\},\ \overline{M}_{02} = \{a_m, h_2, h_5\}$$
$$\overline{M}_{10} = \{p_3, s_6\},\ \overline{M}_{11} = \{u, p_1, p_4, s_4, s_7\},\ \overline{M}_{12} = \{p_2, s_0\}$$
$$\overline{M}_{20} = \{m_3\},\ \overline{M}_{21} = \{t, m_4\},\ \overline{M}_{22} = \{i, m_2, m_5\}$$

* Pe cel trohaic l-am trecut cu vederea întrucît el nu apare decît în forma cu cezură, bilanțul ritmic efectuîndu-se în acest caz mai lesne pe emistihuri.

1. Pentru versurile acatalectice ($k = 0$), indiferent dacă ritmul lor este dactilic, amfibrahic sau anapestic, rezultă din teorema 1 :

$$\overline{m}_{11} = \overline{m}_{22} = \overline{m}_{10} + \overline{m}_{20}$$
$$\overline{m}_{12} + \overline{m}_{20} = \overline{m}_{11} + \overline{m}_{21}$$
$$\overline{m}_{10} + \overline{m}_{21} = \overline{m}_{12} + \overline{m}_{22}$$

sau

$$|u| + |i| + |p_1| + |p_4| + |m_2| + |m_5| + |s_4| + |s_7| =$$
$$= |p_3| + |m_3| + |s_6|$$
$$|p_2| + |m_3| + |s_5| = |u| + |t| + |p_1| + |p_4| + |m_1| +$$
$$+ |m_4| + |s_4| + |s_7| \qquad (26)$$
$$|t| + |p_3| + |m_4| = |s_6| + |i| + |p_2| + |m_2| + |m_5| + |s_5|$$

2. Versurile monocatalectice (le-am numit astfel pe cele cărora le lipsește o singură silabă pentru ca măsura lor să fie divizibilă cu modulul ritmic) sînt caracterizate prin $k = 2 \pmod 3$. Ele pot fi :

a. Anapestice, cînd $a(u_1) = 0 \pmod 3$. Din teorema 2 rezultă în acest caz sistemul de ecuații liniar dependente :

$$\overline{m}_{11} + \overline{m}_{22} = \overline{m}_{10} + \overline{m}_{20} - 1$$
$$\overline{m}_{12} + \overline{m}_{20} = \overline{m}_{11} + \overline{m}_{21} + 1$$
$$\overline{m}_{12} + \overline{m}_{22} = \overline{m}_{10} + \overline{m}_{21}$$

adică :

$$|u| + |i| + |p_1| + |p_4| + |m_2| + |m_5| + |s_4| + |s_7| =$$
$$= |p_3| + |m_3| + |s_6| - 1$$
$$|p_2| + |m_3| + |s_5| = |u| + |t| + |p_1| + |p_4| + |m_1| +$$
$$+ |m_4| + |s_4| + |s_7| + 1 \qquad (27)$$
$$|i| + |p_2| + |m_2| + |m_5| + |s_5| = |t| + |p_3| + |m_4| + |s_6|$$

b. Dactilice, cînd $a(u_1) = 1 \pmod 3$. Pentru acestea :

$$\overline{m}_{12} + \overline{m}_{20} = \overline{m}_{11} + \overline{m}_{21} - 1$$
$$\overline{m}_{10} + \overline{m}_{21} = \overline{m}_{12} + \overline{m}_{22} + 1$$
$$\overline{m}_{10} + \overline{m}_{20} = \overline{m}_{11} + \overline{m}_{22}$$

adică :

$$|p_2| + |m_3| + |s_5| = |u| + |t| + |p_1| + |p_4| + |m_4| + |s_4| + |s_7| - 1$$
$$|t| + |p_3| + |m_3| + |s_6| = |i| + |p_2| + |m_2| + |m_4| + |s_5| + 1$$
$$|p_3| + |m_3| + |s_6| = |u| + |i| + |p_1| + |p_4| + |m_2| + |m_5| + |s_5| + |s_7| \quad (28)$$

c. Amfibrahice, cînd $a(u_1) = 2 \pmod 3$. În acest caz :

$$\overline{m}_{10} = \overline{m}_{21} = \overline{m}_{12} + \overline{m}_{22} - 1$$
$$\overline{m}_{11} + \overline{m}_{22} = \overline{m}_{10} + \overline{m}_{20} + 1$$
$$\overline{m}_{12} + \overline{m}_{20} = \overline{m}_{11} + \overline{m}_{21}$$

adică :

$$|t| + |p_3| + |m_4| + |s_6| = |i| + |p_2| + |m_2| + |m_5| + |s_5| - 1$$
$$|u| + |i| + |p_1| + |p_4| + |m_2| + |m_5| + |s_4| + |s_7| = |p_3| + |m_3| + |s_6| + 1 \quad (29)$$
$$|p_2| + |m_3| + |s_5| = |u| + |t| + |p_1| + |p_4| + |m_4| + |s_4| + |s_7|$$

3. Versurile dicatalectice (cu două silabe lipsă față de prototipul ritmic) au $k = 1 \pmod 3$. La rîndul lor, pot fi :

a. Anapestice, cînd $a(u_1) = 0 \pmod 3$. Atunci :

$$\overline{m}_{11} + \overline{m}_{22} = \overline{m}_{10} + \overline{m}_{20} - 1$$
$$\overline{m}_{10} + \overline{m}_{21} = \overline{m}_{12} + \overline{m}_{22} + 1$$
$$\overline{m}_{12} + \overline{m}_{20} = \overline{m}_{11} + \overline{m}_{21}$$

sau :

$$|u| + |i| + |p_1| + |p_4| + |m_2| + |m_5| + |s_4| + |s_7| = |p_3| + |m_3| + |s_6| - |1| \quad (30)$$
$$|t| + |p_3| + |m_4| + |s_6| = |i| + |p_2| + |m_2| + |m_5| + |s_5| + 1$$
$$|p_2| + |m_3| + |s_5| = |u| + |t| + |p_1| + |p_4| + |m_2| + |m_5| + |s_4| + |s_7|$$

b. Dactilice, cînd $a(u_1) = 1 \pmod 3$. În acest caz :

$$\overline{m}_{12} + \overline{m}_{20} = \overline{m}_{11} + \overline{m}_{21} - 1$$
$$\overline{m}_{11} + \overline{m}_{22} = \overline{m}_{10} + \overline{m}_{20} + 1$$
$$\overline{m}_{10} + \overline{m}_{21} = \overline{m}_{12} + \overline{m}_{22}$$

sau

$$|p_2| + |m_3| + |s_5| = |u| + |t| + |p_1| + |p_4| + |m_4| + |s_4| + |s_7| - 1$$
$$|t| + |p_3| + |m_4| + |s_6| = |i| + |p_2| + |m_2| + |m_5| + |s_5| + 1 \quad (31)$$
$$|u| + |i| + |p_1| + |p_4| + |m_2| + |m_5| + |s_4| + |s_7| = |p_3| + |m_3| + |s_6|$$

c. Amfibrahice, cînd $a(u_1) = 2 \pmod 3$. Pentru acestea :

$$\overline{m}_{10} + \overline{m}_{21} = \overline{m}_{12} + \overline{m}_{22} - 1$$
$$\overline{m}_{12} + \overline{m}_{20} = \overline{m}_{11} + \overline{m}_{21} + 1$$
$$\overline{m}_{11} + \overline{m}_{22} = \overline{m}_{10} + \overline{m}_{20}$$

sau

$$|u| + |i| + |p_1| + |p_4| + |m_2| + |m_5| + |s_4| + |s_7| = |p_3| + |m_3| + |s_6| - 1$$
$$|p_2| + |m_3| + |s_5| = |u| + |t| + |p_1| + |p_4| + |m_4| + |s_4| + |s_7| + 1 \quad (32)$$
$$|t| + |p_3| + |m_4| + |s_7| = |i| + |p_2| + |m_2| + |m_5| + |s_5|$$

Ritmurile cuaternare

Partiția mulțimii unităților metrice cuprinde, pentru modulul ritmic $n = 4$, un număr de $2^n = 16$ submulțimi :

$\overline{\overline{M}}_{00} = \{p_4\}$, $\overline{\overline{M}}_{01} = \{p_1\}$, $\overline{\overline{M}}_{02} = \{p_2\}$, $\overline{\overline{M}}_{03} = \{p_3\}$
$\overline{\overline{M}}_{10} = \{m_4\}$, $\overline{\overline{M}}_{11} = \{u, m_5\}$, $\overline{\overline{M}}_{12} = \{m_2\}$, $\overline{\overline{M}}_{13} = \{m_3\}$
$\overline{\overline{M}}_{20} = \{h_4\}$, $\overline{\overline{M}}_{21} = \{t, h_5\}$, $\overline{\overline{M}}_{22} = \{i, h_6\}$, $\overline{\overline{M}}_{23} = \{h_3\}$
$\overline{\overline{M}}_{30} = \{s_4\}$, $\overline{\overline{M}}_{31} = \{d, s_5\}$, $\overline{\overline{M}}_{32} = \{a_m, s_6\}$, $\overline{\overline{M}}_{33} = \{a_n, s_7\}$

Prin aplicarea teoremei 1, se obține sistemul de ecuații corespunzător versurilor peonice acatalectice :

$$\overline{\overline{m}}_{11} + \overline{\overline{m}}_{22} + \overline{\overline{m}}_{33} = \overline{\overline{m}}_{10} + \overline{\overline{m}}_{20} + \overline{\overline{m}}_{30}$$
$$\overline{\overline{m}}_{12} + \overline{\overline{m}}_{23} + \overline{\overline{m}}_{30} = \overline{\overline{m}}_{11} + \overline{\overline{m}}_{21} + \overline{\overline{m}}_{31}$$
$$\overline{\overline{m}}_{13} + \overline{\overline{m}}_{20} + \overline{\overline{m}}_{31} = \overline{\overline{m}}_{12} + \overline{\overline{m}}_{22} + \overline{\overline{m}}_{32}$$
$$\overline{\overline{m}}_{10} + \overline{\overline{m}}_{21} + \overline{\overline{m}}_{32} = \overline{\overline{m}}_{13} + \overline{\overline{m}}_{23} + \overline{\overline{m}}_{33}$$

adică :

$$|u| + |i| + |a_n| + |m_5| + |h_6| + |s_7| = |m_4| + |h_4| + |s_4|$$
$$|m_2| + |h_3| + |s_4| = |u| + |t| + |d| + |m_5| + |h_5| + |s_5| - 1 \quad (33)$$
$$|d| + |m_3| + |h_4| + |s_5| = |i| + |a_m| + |m_2| + |h_6| + |s_6| + 1$$
$$|t| + |a_m| + |m_4| + |h_5| + |s_6| = |a_n| + |m_3| + |h_3| + |s_7|$$

La rîndul ei, teorema 2 ne furnizează cele douăsprezece sisteme de ecuații aferente tipurilor posibile de vers catalectic :

1. Versuri monocatalectice ($k = 3 \pmod 4$)

a. Tipul peonic I ($a(u_1) = 1 \pmod 4$) :

$$\overline{\overline{m}}_{11} + \overline{\overline{m}}_{22} + \overline{\overline{m}}_{32} = \overline{\overline{m}}_{10} + \overline{\overline{m}}_{20} + \overline{\overline{m}}_{30}$$
$$\overline{\overline{m}}_{12} + \overline{\overline{m}}_{23} + \overline{\overline{m}}_{30} = \overline{\overline{m}}_{11} + \overline{\overline{m}}_{21} + \overline{\overline{m}}_{31} - 1$$
$$\overline{\overline{m}}_{13} + \overline{\overline{m}}_{20} + \overline{\overline{m}}_{31} = \overline{\overline{m}}_{12} + \overline{\overline{m}}_{22} + \overline{\overline{m}}_{32} + 1$$
$$\overline{\overline{m}}_{10} + \overline{\overline{m}}_{21} + \overline{\overline{m}}_{32} = \overline{\overline{m}}_{13} + \overline{\overline{m}}_{23} + \overline{\overline{m}}_{33}$$

adică :

$$|u| + |i| + |a_n| + |m_5| + |h_6| + |s_7| = |m_4| + |h_4| + |s_4|$$
$$|m_2| + |h_3| + |s_4| = |u| + |t| + |d| + |m_5| + |h_5| + |s_5| - 1 \quad (34)$$
$$|d| + |m_3| + |h_4| + |s_5| = |i| + |a_m| + |m_2| + |h_6| + |s_6| + 1$$
$$|t| + |a_m| + |m_4| + |h_5| + |s_6| = |a_n| + |m_3| + |h_3| + |s_7|$$

Avînd în vedere că sistemul (34) nu diferă de (33) decît prin membrul drept al ecuațiilor a doua și a treia, la care s-a scăzut și, respectiv, adunat cifra 1, scrierea in extenso a tuturor celor patru relații este evident cam neeconomică. Notînd, mai concentrat, sistemul (33) sub forma :

$$S_1 = D_1,\ S_2 = D_2,\ S_3 = D_3,\ S_4 = D_4 \quad (33')$$

unde S_i și D_i simbolizează membrul stîng și, respectiv, drept al ecuației i, vom putea scrie relațiile (34) în módul, deopotrivă simplu și compact :

$$S_1 = D_1,\ S_2 = D_2 - 1,\ S_3 = D_3 + 1,\ S_4 = D_4 \quad (34')$$

Cu aceste notații, celelalte 11 sisteme de ecuații pot fi enumerate pe un spațiu relativ restrîns, după cum urmează :

b. Tipul peonic II ($a(u_1) = 2 \pmod 4$) :

$$S_1 = D_1,\ S_2 = D_2,\ S_3 = D_3 - 1;\ S_4 = D_4 + 1$$

c. Tipul peonic III ($a(u_1) = 3 \pmod 3$) :

$$S_1 = D_1 + 1,\ S_2 = D_2,\ S_3 = D_3,\ S_4 = D_4 - 1$$

d. Tipul peonic IV ($a(u_1) = 0 \pmod 4$) :

$$S_1 = D_1 - 1,\ S_2 = D_2 + 1,\ S_3 = D_3,\ S_4 = D_4$$

2. Versuri dicatalectice ($k = 2 \pmod 4$)

a. Tipul peonic I ($a(u_1) = 1 \pmod 4$) :

$$S_1 = D_1,\ S_2 = D_2 - 1,\ S_3 = D_3,\ S_4 = D_4 + 1$$

b. Tipul peonic II ($a(u_1) = 2 \pmod 4$) :

$$S_1 = D_1 + 1,\ S_2 = D_2,\ S_3 = D_3 - 1,\ S_4 = D_4$$

c. Tipul peonic III ($a(u_1) = 3 \pmod 4$) :

$$S_1 = D_1,\ S_2 = D_2 + 1,\ S_3 = D_3,\ S_4 = D_4 - 1$$

d. Tipul peonic IV ($a(u_1) = 0 \pmod 4$) :

$$S_1 = D_1 - 1,\ S_2 = D_2,\ S_3 = D_3 + 1,\ S_4 = D_4$$

3. Versuri tricatalectice ($k = 1 \pmod 4$)

a. Tipul peonic I ($a(u_1) = 1 \pmod 4$) :

$$S_1 = D_1 + 1,\ S_2 = D_2 - 1,\ S_3 = D_3,\ S_4 = D_4$$

b. Tipul peonic II ($a(u_1) = 2 \pmod 4$) :

$$S_1 = D_1,\ S_2 = D_2 + 1,\ S_3 = D_3 - 1,\ S_4 = D_4$$

c. Tipul peonic III ($a(u_1) = 3 \pmod 4$) :

$$S_1 = D_1,\ S_2 = D_2,\ S_3 = D_3 + 1,\ S_4 = D_4 - 1$$

D. Tipul peonic IV ($a(u_1) = 0 \pmod 4$) :

$$S_1 = D_1 - 1,\ S_2 = D_2,\ S_3 = D_3,\ S_4 = D_4 + 1$$

1.1.13. Formulele ritmice ale versului și strofei

Să recapitulăm, cu cîteva scurte comentarii, ideile expuse în paragrafele 1.1.11. și 1.1.12.

Segmentarea textului poetic poate fi efectuată în mai multe moduri, după cum se au în vedere unul sau altul dintre nivelurile de organizare a textului. Astfel :

— la nivelul preritmic V, unde poezia se prezintă sub forma unei succesiuni de elemente identice V = versuri sau emistihuri, textul se împarte de regulă în strofe, potrivit unui criteriu exterior (măsură, rimă), întrucît, datorită uniformității sale, șirul respectiv nu oferă rațiuni interne de segmentare ;

— la nivelul arhetipului ritmic IV, alcătuit dintr-o suită regulată de elemente c și f, segmentarea se face în secvențe identice, compuse dintr-un element f și unul sau mai multe elemente c. Limita dintre unități este plasată întotdeauna după un simbol f. Aceasta deoarece segmentele rezultate corespund versurilor sau emistihurilor, iar elementul f definește clausula și ca atare cu el este normal să se încheie unitățile constitutive ale arhetipului ritmic. Pentru Gh. I. Tohăneanu și școala sa (Berca, Funeriu etc), împărțirea textului în versuri și emistihuri este cea mai fină ce se poate face din punctul de vedere al ritmologiei ;

— la nivelul prototipului ritmic III, compus la rîndul său din succesiuni regulate de elemente aparținînd la trei tipuri distincte ∪, ⏑ și –, este de asemenea posibilă segmentarea în unități de lungime egală și structură izomorfă, alcătuite fiecare din cîte un singur element marcat de tip ⏑ sau – și unul două sau trei elemente nemarcate ∪, dispuse oricum, dar sistematic la fel (în aceeași configurație) în raport cu elementul marcat. Rezultatul acestei segmentări sînt picioarele metrice ale prozodiei tradiționale,

cu care au operat majoritatea metricienilor noştri din trecut;

— la nivelul schemei ritmice concrete II, alcătuită şi ea din trei tipuri de unităţi, analoage (dar nu identice) cu cele de la nivelul superior, segmentarea în unităţi asemănătoare nu mai este posibilă. Obligat să lucreze cu segmente simple, metricianului nu-i rămîne la dispoziţie, dintre criteriile aplicate anterior, decît cel al unicităţii elementului marcat. În faţa şirului :

$$\breve{} \cup \cup \cup \breve{} \cup \bar{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \cup \cup \bar{} \cup$$

el nu va putea spune decît că elementele 1, 5, 7, 9, 11 şi 15 trebuie să aparţină fiecare cîte unei unităţi diferite, dar nu şi de unde şi pînă unde se va întinde fiecare unitate. Criteriul suplimentar necesar delimitării unităţilor va trebui să şi-l aleagă singur şi de aici — mai multe tipuri posibile de segmentare.

Se poate face apel, de pildă, la un criteriu pur formal, constînd în amplasarea graniţei dintre unităţi fie imediat după elementul marcat, cum procedează P. Servien [67], fie imediat înaintea acestuia, potrivit adaptării de către G. L. Beccaria [12] la specificul poeziei italiene, a tehnicii de analiză propuse de esteticianul româno-francez. Simplu şi comod, procedeul prezintă o slăbiciune comună tuturor metodelor „prea" formale, şi anume ignorarea parţială sau totală a realităţii ce se ascunde în spatele modelului. În cazul de faţă, unităţile „ritmice" nu ţin în nici un fel seama de distribuţia şi caracterul unităţilor lingvistice din care se compune în fond textul. Dacă o atare ignorare era posibilă în zona tiparelor ritmice abstracte (arhetipul şi prototipul), ea devine discutabilă, dacă nu chiar greşită, atunci cînd priveşte schema ritmică concretă, care reprezintă tocmai rezultatul umplerii cu substanţă lingvistică a matricei ritmice prestabilite. Astfel în versul :

„Liră de argint, Sihleanu — Donici cuib de-nţelepciune", a cărui schemă formală coincide cu şirul de elemente $\cup$, $\breve{}$ şi $\bar{}$ prezentat ceva mai sus, aplicarea criteriilor Servien şi Beccaria conduce la descompunerea versului în unităţile :

$$\breve{} \mid \cup \cup \cup \breve{} \mid \cup \bar{} \mid \cup \breve{} \mid \cup \breve{} \mid \cup \cup \cup \bar{} \cup$$

„Li|ră de argint, |Sihlea|nu — Do|nici cuib|de-nţelepciu|ne", şi respectiv :

$$\breve{} \cup \cup \cup \mid \breve{} \cup \mid \bar{} \cup \mid \breve{} \cup \mid \breve{} \cup \cup \cup \mid \bar{} \cup$$

„Liră de ar|gint, Sih|leanu — |Donici| cuib de-nţelep|ciune",

Ambele tipuri de segmentare vin, după cum se vede uşor, în contradicţie cu distribuţia unităţilor lingvistice.

Ceea ce nu înseamnă însă că nu există şi cazuri particulare în care segmentarea metrică să coincidă cu cea lexicală. Astfel, partajat după criteriul lui Servien, versul

„Iar ea| vorbind| cu el| în somn" $\cup\breve{} \mid \cup\breve{} \mid \cup\breve{} \mid \cup\bar{}$

(M. Eminescu: *Luceafărul*)

se desface în constituenţii săi morfo-sintactici naturali, exact cum i se întîmplă, dacă aplicăm criteriul complementar, al lui Beccaria, şi versului :

„Vreme|trece | vreme| vine" $\breve{} \cup \mid \breve{} \cup \mid \breve{} \cup \mid \bar{} \cup$

(M. Eminescu: *Glossa*)

Mobilitatea accentului românesc, ce poate afecta oricare dintre ultimele cinci silabe ale cuvîntului, este, precum se observă, „vinovată" de neconcordanţa şi, respectiv, de concordanţa, ambele întîmplătoare, dintre împărţirea textului în cuvinte şi segmentarea sa după un criteriu formal, indiferent care ar fi acesta. În schimb, cu totul altfel stau lucrurile în limba franceză, ale cărei particularităţi accentuale le-a avut în vedere iniţiatorul metodei. Caracterul sistematic oxiton al cuvintelor franţuzeşti face ca, pentru această limbă, procedeul lui P. Servien, deşi „mecanic", să fie adaptat totodată şi specificului lingvistic.

În româneşte, unde s-au făcut unele încercări, după noi irelevante, de introducere a metodei lui P. Servien [68], procedeele pur formale de segmentare a versului par să fie insuficiente pentru o analiză ritmică concludentă. Fideli concepţiei expuse în prima parte a lucrării, potrivit căreia schema ritmică este în egală sau în aproape egală măsură produsul factorilor ritmic şi lingvistic, am propus

în paragraful 1.1.11. o metodă de segmentare a versului în „pseudo-picioare" metrice, monoaccentuate și alcătuite întotdeauna dintr-un număr întreg de cuvinte. O operațiune asemănătoare făcea înaintea noastră, ce-i drept neexplicitîndu-și criteriile formale, M. Bordeianu [20]. Încercarea sa, inspirată se pare la rîndul ei din metoda mai veche a lui Duiliu Zamfirescu ([82], pag. 442), a fost întîmpinată cu obiecția că ar obnubila caracterul regulat, periodic, al structurilor ritmice. I. Funeriu ([41], pag. 18—23) îi reproșa, pe bună dreptate, autorului ieșean că nu oferă nici un criteriu pe baza căruia să poată fi operată distincția dintre vers și proză. Astfel nu numai inventarul tipologic, dar chiar și substanța individuală a unităților constitutive sînt aceleași în versul :

„Durduind soseau călării ca un zid înalt de suliți"

$$\cup\cup-|\cup-|\cup-\cup|\cup\cup-|\cup-|\cup-\cup$$

și în fraza aritmică, obținută printr-o simplă schimbare a topicii :

„Călării soseau durduind ca un zid de suliți înalt"

$$\cup-\cup|\cup-|\cup\cup-|\cup\cup-|\cup-\cup|\cup-$$

Este limpede că aici repertoriul de unități folosite (doi „iambi", doi „amfibrahi" și doi „anapești") nu ne dă nici o indicație cu privire la caracterul ritmic sau aritmic al textului. Căci ritmul decurge nu din vocabularul utilizat de poet ci din ordinea impusă de el cuvintelor. Ceea ce contează este nu mulțimea unităților alcătuitoare, ci modul lor de înlănțuire, legea de succesiune pe care M. Bordeianu n-a știut să o pună în evidență. Formulată în trei moduri diferite, analitic sub forma ecuației (1) (1.1.12), extensiv în tabelele 3, 4 și 5 și grafic în figura 2, această lege generală a versului românesc există și ea ne permite să răspundem întotdeauna fără șovăire la întrebarea dacă un text este sau nu ritmat și în ce ritm anume. Așadar, obiecția lui I. Funeriu cade. Mai mult, împărțirea versului în unitățile sale lexico-sintactice naturale (cuvinte sau sintagme dotate cu un singur accent) permite evidențierea

mecanismelor prin intermediul cărora, pornind de la un material lexical preexistent, ritmicește neutru, se generează texte înzestrate cu o structură ritmică determinată. Căci nu trebuie uitat, și din păcate mai toți metricienii noștri din trecut o făceau, că poetul gîndește cu cuvinte, nu cu silabe izolate. Chiar dacă în selectarea cuvintelor el ține seamă și de unele elemente infra- și intralexicale, unitatea minimală a expresiei poetice rămîne pînă la urmă tot cuvîntul. Constatarea este firește valabilă și pentru aspectele ritmice ale discursului. Ritmul se naște nu dintr-o juxtapunere de silabe accentuate și neaccentuate, cum greșit se considera în trecut și mai continuă să o afirme multe manuale și dicționare de termeni literari, ci din înlănțuirea, compatibilă cu un prototip ritmic prestabilit, a cuvintelor și sintagmelor textului.

La fel ca în oricare alt proces de comunicare, și în transmiterea informației ritmice intervin deopotrivă aspecte paradigmatice și sintagmatice : selecția „verticală" a unităților utilizate și combinarea „orizontală" a lor în conformitate cu o sintaxă specifică. Legea de succesiune (L) (1.1.11) dă seamă numai de combinatorica unităților. Dar și selecția trebuie să-și aibă legile și restricțiile ei. Alegerea unităților constitutive ale unui vers nu poate fi total neîngrădită, chiar dacă existența constrîngerilor de natură paradigmatică nu este nici pe departe la fel de evidentă ca a celor sintagmatice.

În această privință micul exercițiu de mai sus, în care prin dislocarea și intervertirea unor termeni versul se preschimbă în proză, riscă să ne deruteze. Odată ce aceiași constituenți altfel articulați generează la fel de bine o structură ritmică și una aritmică, s-ar putea crede că ritmul este produsul exclusiv al combinatoricii, selecția neavînd nici un cuvînt de spus. Netemeinicia acestei concluzii pripite este demonstrată de existența teoremelor 1 și 2 din paragraful 1.1.12.

Elasticitatea regulii sintagmatice, care nu prescrie strict pe succesoarea fiecărei unități metrice, ci lasă la fiecare pas o anumită marjă de alegere, își află un „pendant" în flexibilitatea criteriului paradigmatic evidențiat de aceste două teoreme. Numărul unităților de diferite

tipuri poate varia în limite largi, dar între ele trebuie să subziste o anumită corelație, reflectată de ecuația de bilanț ritmic.

Existența a două teoreme diferite, una privind numai versurile acatalectice, cealaltă numai pe cele catalectice, atrage atenția asupra caracterului organic, natural, al acestei vechi distincții a metricii clasice. Contestată violent *, ca un concept străin, lipit, impropriu versificației românești, dihotomia acatalectic-catalectic își probează astfel legitimitatea prin mărturia irefutabilă a demonstrației matematice. Raporturile dintre constituenții metrici ai versului sînt diferite după cum măsura este completă (divizibilă cu modulul ritmic) sau trunchiată, deosebirile fiind obiective, numeric exprimabile și ca atare definitiv sustrase domeniului discutabilului și disputabilului.

Mai „normale", versurile acatalectice au și o comportare matematică mai uniformă, mai regulată.

Pentru un același modul ritmic n, balanța unităților metrice alcătuitoare ale unui vers acatalectic este exprimată de un același sistem de ecuații de bilanț, indiferent care este măsura versului. În cazul ritmurilor binare (trohaic, iambic), sistemul se reduce la o singură ecuație:

$$|u| + |\bar{d}| + |a_n| + |m_3| + |m_5| + |s_5| + |s_7| = \\ = |a_m| + |m_2| + |m_4| + |s_4| + |s_6| \qquad (13)$$

unde prin $|u|$, $|\bar{d}|$, $|a_n|$ etc, s-a notat numărul total de unități metrice de tip —, — ∪ ∪, ∪ ∪— etc (v. notațiile de la pag. 155)

Valabilă pentru fiecare vers luat în parte, ecuația (13) rămîne valabilă și pentru mulțimea tuturor versurilor acatalectice ale unui poem oarecare. Pentru exemplificare,

* „Nu vom considera, de asemenea, că versurile românești pot avea o silabă în plus — *hipercatalectic* — nici una în minus — *catalectice* —, ci vom considera că orice vers (de la 2 la 18 silabe) este normal (acatalectic). Aceste denumiri aparțin altor sisteme de versificație și în română nu au nici o justificare" ([20], pag. 131).

să considerăm următoarele fragmente alcătuite din versuri acatalectice de tipurile:

A. Tetrasilabi iambici:

„Se tînguiesc ∪∪∪—
Tălăngi pe căi, ∪—|∪—
Și neguri cresc ∪—∪|—
Din negre văi, ∪—∪|—
Plutind pe munți... ∪—|∪—
La făgădău ∪∪∪—
La Vadu-Rău ∪—∪|—
Sus, la răscruci, ∪∪∪—
Vin trei haiduci ∪—|∪—
Pe cai mărunți ∪—|∪—

(Șt- O. Iosif: *Doina*)

B. Octosilabi trohaici:

„E ușor a scrie versuri ∪∪—|∪—∪|—∪
Cînd nimic nu ai a spune, ∪∪—|∪—|∪—∪
Înșirînd cuvinte goale ∪∪—|∪—∪|—∪
Ce din coadă au să sune. ∪∪—∪|∪∪—∪

Dar cînd inima-ți frămîntă ∪∪—∪∪|∪—∪
Doruri vii și patimi multe, —∪|—|∪—∪|—∪
Și-a lor glasuri a ta minte ∪∪—∪|∪∪—∪
Stă pe toate să le-asculte, —|∪—∪|∪∪—∪

Ca și flori în poarta vieții ∪∪—|∪—∪|—∪
Bat la porțile gîndirii, —|∪—∪∪|∪—∪
Toate cer intrare-n lume, —∪|—|∪—∪|—∪
Cer veșmintele vorbirii". —|∪—∪∪|∪—∪

(M. Eminescu: *Criticilor mei*)

C. Combinație de octosilabi și hexasilabi iambici :

„Arabii toți răsar din cort,	∪ – ∪	–	∪ –	∪ –
Să-mi vadă roibul cînd îl port	∪ – ∪	– ∪	∪ ∪ –
Și-l joc în friu, și-l las în trap !	∪ –	∪ –	∪ –	∪ –
Mi-e drag ca ochii mei din cap	∪ –	∪ – ∪	–	∪ –
Și nu l-aș da nici mort.	∪ –	∪ –	∪ –
Dar trei copii de foame-mi mor !	∪ –	∪ –	∪ – ∪	–
Uscat e cerul gurii lor ;	∪ –	∪ – ∪	– ∪	–
Și de amar îndelungat	∪ ∪ ∪ –	∪ ∪ ∪ –
Nevestei mele i-a secat	∪ – ∪	– ∪	∪ ∪ –
Al laptelui izvor !	∪ – ∪ ∪	∪ –

(G. Coșbuc : *El-Zorab*)

D. Versuri trohaice de 16 silabe cu cezură (8 + 8) :

„Pe un deal răsare luna, ca o vatră de jăratic,
Rumenind străvechii codri și castelul singuratic
Și-ale riurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot —
De departe-n văi coboară tînguiosul glas de clopot ;
Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetățuie,
Acățat de pietre sure un voinic cu greu le suie" ;

(M. Eminescu : *Călin (File din poveste)*)

∪ ∪ – | ∪ – ∪ | – ∪ ‖ ∪ ∪ – ∪ | ∪ ∪ – ∪
∪ ∪ – | ∪ – ∪ | – ∪ ‖ ∪ ∪ – ∪ | ∪ ∪ – ∪
∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ | – ∪ ‖ ∪ ∪ – | ∪ – | ∪ – ∪
∪ ∪ – ∪ | – | ∪ – ∪ ‖ ∪ ∪ – ∪ | – | ∪ – ∪
∪ ∪ – ∪ | ∪ ∪ – ∪ ‖ ∪ ∪ – | ∪ ∪ ∪ – ∪
∪ ∪ – | ∪ – ∪ | – ∪ ‖ ∪ ∪ – | ∪ – | ∪ – ∪

E. Combinație de octosilabi și tetrasilabi trohaici :

„Tresărind scînteie lacul	∪ ∪ –	∪ – ∪	– ∪
Și se leagănă sub soare ;	∪ ∪ – ∪ ∪	∪ – ∪
Eu, privindu-l din pădure,	–	∪ – ∪	∪ ∪ – ∪
Las aleanul să mă fure	–	∪ – ∪	∪ ∪ – ∪
Și ascult de la răcoare	∪ ∪ –	∪ ∪ ∪ – ∪
Pitpalacul.	∪ ∪ – ∪

Din izvoare și din gîrle	∪ ∪ – ∪	∪ ∪ – ∪
Apa sună somnoroasă ;	– ∪	– ∪	∪ ∪ – ∪
Unde soarele pătrunde	∪ ∪ – ∪ ∪ ∪	∪ – ∪
Printre ramuri a ei unde,	∪ ∪ – ∪	∪ ∪ – ∪
Ea în valuri sperioase	–	∪ – ∪	∪ ∪ – ∪
Se azvîrle".	∪ ∪ – ∪

(M. Eminescu : *Freamăt de codru*)

Numărînd unitățile metrice de același fel din fiecare fragment, putem verifica ecuația (13) în toate cele 5 cazuri de mai sus. Se obțin astfel :

A. $|u| = 3,\ |a_m| = 3,\ |d| = |a_n| = |m_2| = |m_3| = |m_4| = |m_5| = |s_4| = |s_5| = |s_6| = |s_7| = 0 \Rightarrow 3 = 3$

B. $|u| = 5,\ |a_m| = 10, |a_n| = 4,\ |m_3| = 1, |d| = |m_2| = |m_4| = |m_5| = |s_4| = |s_5| = |s_6| = |s_7| = 0 \Rightarrow 5 + 4 + 1 = 10$

C. $|u| = 4,\ |a_m| = 6,\ |a_n| = 2,\ |d| = |m_2| = |m_3| = |m_4| = |m_5| = |s_4| = |s_5| = |s_6| = |s_7| = 0 \Rightarrow 4 + 2 = 6$

D. $|u| = 2, |a_m| = 7,\ |a_n| = 6,\ |m_4| = 1,\ |d| = |m_2| = |m_3| = |m_5| = |s_4| = |s_5| = |s_6| = |s_7| = 0 \Rightarrow 2 + 6 = 7 + 1$

E. $|u| = 3,\ |a_m| = 6,\ |a_n| = 2,\ |m_3| = 2,\ |m_4| = 1,\ |d| = |m_2| = |m_5| = |s_4| = |s_5| = |s_6| = |s_7| = 0$
$\Rightarrow 3 + 2 + 2 = 6 + 1$

Se observă că, în ciuda varietății metrice (măsuri între 4 și 16 silabe), ritmice (iambi, trohei) și de plan strofic (diferite combinații de versuri izo- sau heterometrice), toate fragmentele considerate respectă o aceeași relație matematică, întrucît au în comun binaritatea ritmului și caracterul acatalectic al măsurii. Păstrîndu-l neschimbat pe

cel din urmă, dar modificînd modulul ritmic, se schimbă şi ecuaţiile ce trebuie satisfăcute. Datorită ritmului ternar, amfibrahic, versurile de mai jos :

„În lac se oglindă castelul. A ierbii ∪–|∪∪–∪|∪–∪|∪–∪
Molatece valuri le treieră cerbii. ∪–∪∪|–∪|∪–∪∪|–∪
În vechea zidire tăcere-i şi numa ∪–∪|∪–∪|∪–∪|∪–∪
Perdelele-n geamuri scinteie ca bruma. ∪–∪∪|–∪|∪–∪|∪–∪

Străfulgeră-n umbră-i de valuri bătaie ∪–∪∪|–∪|∪–∪|∪–∪
Ajunse în fugă de-a lunei văpaie, ∪–∪|∪–∪|∪–∪|∪–∪
Ce-n vîrfuri de dealuri acum se iveşte ∪–∪|∪–∪|∪–|∪∪–∪
Ş-a stincilor muche pe cer zugrăveşte. ∪–∪∪|–∪|∪–|∪∪–∪

Păreau urieşi ce în cuib de balaur ∪–|∪∪–|∪∪–|∪∪–∪
Păzea o măreaţă comoară de aur, ∪–|∪∪–∪|∪–∪|∪–∪
Căci luna, ce roşă prin ele răsare, ∪–∪|∪–∪|∪–∪|∪–∪
Comoară aprinsă în noapte se pare. ∪–∪|∪–∪|∪–∪|∪–∪

Iar lebede albe din negrele trestii ∪–∪∪|–∪|∪–∪∪|–∪
Apar domnitorii ai apei acestei, ∪–|∪∪–∪|∪–∪|∪–∪
Cu aripi întinse o scutur şi-o taie ∪–∪|∪–∪|∪–∪|∪–∪
În cercuri murinde şi brazde bălaie" ∪–∪|∪–∪|∪–∪|∪–∪

(M. Eminescu : *Diamantul nordului*)

se supun nu ecuaţiei (13), ci cuplului de relaţii :

$$|u| + |i| + |p_1| + |p_4| + |m_2| + |m_5| + |s_4| + |s_7| = |p_3| + |m_3| + |s_6|$$
$$|p_2| + |m_3| + |s_5| = |u| + |t| + |p_1| + |p_4| + |m_4| + |s_4| + |s_7| \quad (26)$$

Într-adevăr, avem : $|t| = 7$, $|i| = 6$, $|p_2| = 7$, $|p_3| = 6$ şi $|u| = |p_1| = |p_4| = |m_2| = |m_3| = |m_4| = |m_5| = |s_4| = |s_5| = |s_6| = |s_7| = 0$ şi egalităţile (26) se verifică

$$6 = 6 \quad \text{şi} \quad 7 = 7$$

Valabilitatea ecuaţiilor (26) se extinde asupra tuturor versurilor ternare acatalectice. La rîndul lor, toate măsurile acatalectice cuaternare (peonice) respectă tripleta de relaţii :

$$|u| + |i| + |a_n| + |m_5| + |h_6| + |s_7| = |m_4| + |h_4| + |s_4|$$
$$|m_2| + |h_3| + |s_4| = |u| + |t| + |d| + |m_5| + |h_5| + |s_5| \quad (33)$$
$$|d| + |m_3| + |h_4| + |s_5| = |i| + |a_m| + |m_2| + |h_6| + |s_6|$$

Identitatea de comportare sub raportul balanţei ritmice a unor măsuri diferite, atunci cînd modulul ritmic este acelaşi, încetează să mai funcţioneze în domeniul versului catalectic. S-a demonstrat astfel în paragraful 1.1.12. că, pornind de la teorema 2, ecuaţiile de bilanţ ale unei suite izometrice de versuri catalectice sînt diferite atunci cînd măsura diferă. Mai mult, specimenul ritmic constituie şi el un factor de diferenţiere astfel încît pentru ritmurile cele mai uzuale, iambic şi trohaic, practic fiecărei măsuri i se asociază cîte o relaţie diferită. Dăm numai cîteva exemple, cititorul putîndu-şi găsi la rîndul său altele, pentru ilustrarea tuturor cazurilor posibile :

— Pentasilabi trohaici :

„Ana tremura, –∪|∪∪–
Fira cuvinta : –∪|∪∪–
— Vezi drăguţa ta? –|∪–∪|–
Doamne, doamne, ea –∪|–∪|–
Pînă ce trăia ∪∪∪∪–
Cît te mai iubea –|∪∪∪–
Şi te mai dorea!" ∪∪∪∪–

(G. Coşbuc : *Draga mamei*)

Aici $|u| = 4$, $|t| = 4$, $|a_m| = 1$, $|a_n| = 2$, $|p_4| = 1$ şi $|i| = |d| = |p_1| = |p_3| = 0$, valori care, introduse în ecuaţia caracteristică (19) :

$$2|u| + |d| + |a_n| = |t| + |i| + 4|a_m| + 2(|p_1| + |p_3| + |p_4|)$$

dau $2.4 + 2 = 4 + 4.1 + 2.1$

— Heptasilabi trohaici :

,,— Codrule, codruțule, — ∪∪|∪—∪∪
Ce mai faci, drăguțule, —|∪—|∪—∪∪
Că de cînd nu ne-am văzut ∪∪—|∪∪∪—
Multă vreme au trecut —∪|—∪|∪∪—
Și de cînd m-am depărtat ∪∪—|∪∪∪—
Multă lume am îmblat". —∪|—∪|∪∪—

— Ia eu fac ce fac de mult —|∪—|∪—|∪—
Iarna viscolu-l ascult, —∪|—∪∪|∪—
Crengile-mi rupîndu-le, —∪∪|∪—∪∪
Apele-astupîndu-le, —∪|∪∪—∪∪
Troienind cărările ∪∪—|∪—∪∪
Și gonind cîntările"; ∪∪—|∪—∪∪

(M. Eminescu : *Revedere*)

Inventarul unităților : $|u| = 2$, $|t| = 6$, $|i| = 5$, $|d| = 3$, $|a_n| = 6$, $|p_2| = 5$, $|p_4| = 2$, $|m_3| = 1$

Ecuația caracteristică (21) :

$$3|u| + 2(|d| + |a_n|) + |m_3| + |m_5| = |t| + |i| + 5|a_m| + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) + 6(|m_2| + |m_4|) + 3(|h_3| + |h_4| + |h_5| + |h_6|)$$

capătă forma : $3.2 + 2(3 + 6) + 1 = 6 + 5 + 2(5 + 2)$

— Heptasilabi iambici. Mai puțin răspîndiți ca atare, aceștia se întîlnesc în varianta reduplicată, sub forma versului iambic de 14 silabe :

,,Tîrziu se face ziuă, curînd se face sară
În odăița scundă din strada solitară.
Hîrțoage prin unghere și patul la părete,
Iar lîngă pat, pe masă, hîrtii împrăștiete,
Și-n negura eternă o lampă mititică
Abia înghn-o rază, de-ai crede că-i e frică..."

(Șt.O.Iosif : *O viață*)

∪—|∪—∪|—∪‖∪—|∪—∪|— ∪
∪∪∪—∪|—∪‖∪—∪|∪∪—∪
∪—∪|∪∪—∪‖∪—∪|∪∪—∪
∪∪∪—|∪—∪‖∪—|∪∪∪—∪
∪—∪∪|∪—∪‖∪—∪|∪∪∪—∪
∪—|∪—∪|—∪‖∪—∪|∪∪—∪

Inventarul unităților : $|t| = 4$; $|i| = 4$, $|a_m| = 10$, $|p_2| = 1$, $|p_3| = 5$, $|p_4| = 1$, $|m_4| = 2$.

Ecuația caracteristică (22) :

$$4|u| + |t| + |i| + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) = 2|a| + |m_2| + |m_4|$$ capătă forma : $4 + 4 + 2(1 + 5 + 1) = 2.10 + 2$

— Eneasilabi iambici :

,,E secetă — și de căldură ∪—∪∪|∪∪∪—∪
Pe cîmp porumbul se usucă, ∪—|∪—∪|∪∪—∪
Mor vitele în bătătură, ∪—∪∪|∪∪∪—∪
Și norii vin... ca să se ducă... ∪—∪|—|∪∪∪—∪

Prin sat aleargă paparude, ∪—|∪—∪|∪∪—∪
Țăranca apă le azvîrle : ∪—∪|—∪|∪∪—∪
Își scutur pletele lor ude ∪—∪|—∪∪|∪—∪
Și-s goale ca niște șopîrle... ∪—∪|∪∪∪∪—∪

Țăranii-n circiumă s-adună ∪—∪|—∪∪|∪—∪
Pe cîmp abia se mișc-o turmă, ∪—|∪—|∪—∪|—∪
Tînguitor talanga sună — ∪∪∪—|∪—∪|—∪
Ciobanul a rămas în urmă. ∪—∪|∪∪—|∪—∪

Cu cotul răzemat în bită ∪—∪|∪∪—|∪—∪
El cată dus în depărtare ∪—∪|—|∪∪∪—∪
Dar seceta posomorită ∪—∪∪|∪∪∪—∪
Se-ntinde fără de hotare..." ∪—∪|∪∪∪∪—∪

(Șt. O. Iosif : *Pasteluri*)

Inventarul unităţilor : $|u| = 2$, $|t| = 2$, $|i| = 5$, $|d| = 2$, $|a_m| = 17$, $|a_n| = 2$, $|p_2| = 3$, $|p_4| = 1$, $|m_4| = 5$, $|h_5| = 2$.

Ecuaţia caracteristică (24) :

$$5|u| + |t| + |i| + 6(|d| + |a_n|) + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) + 7(|m_3| + |m_5|) + 3(|h_3| + |h_4| + |h_5| + |h_6|) + 8(|s_5| + |s_7|) = 3|a_m| + 2(|m_2| + |m_4|) + |s_5| + |s_6|$$

capătă forma : $5.2 + 2 + 5 + 6(2 + 2) + 2(3 + 3 + 1) + 3.2 = 3.17 + 2.5$.

— Endecasilabi iambici :

„În evul mediu greu de mandragore, ∪−∪|−∪|−|∪∪∪−∪
Homunculi şi legende muribunde, ∪−∪|∪∪−∪|∪∪−∪
Companioni ai meselor rotunde, ∪∪∪−|∪−∪∪|∪−∪
Noi am trăit divine aurore. ∪∪∪−|∪−∪|∪∪−∪

Rubinul vinurilor vechi burgunde ∪−∪|−∪∪∪|−|∪−∪
Strălumina în cupele sonore ∪∪∪−|∪−∪∪|∪−∪
Glorificînd suave Leonore, ∪∪∪−|∪−∪|∪∪−∪
Isolde, Isabele, Cunigunde. ∪−∪|∪∪−∪|∪∪−∪

Cu suflet alb ca floarea primăverii ∪−∪|−|∪−∪|∪∪−∪
Ne adunam, tilharii şi truverii, ∪∪∪−|∪−∪|∪∪−∪
Şi iernii de demult cîntam nămeţii. ∪−∪|∪∪−|∪−|∪−∪

Trăiam sub cerul anticei Elade, ∪−|∪−∪|−∪∪|∪−∪
François Villon ne recita balade ∪−|∪−|∪∪∪−|∪−∪
Apoi plecam să jefuim drumeţii". ∪−|∪−|∪∪∪−|∪−∪

(V. Eftimiu : *François Villon ne recita balade*)

Inventarul unităţilor : $|u| = 3$, $|t| = 1$, $|i| = 6$, $|d| = 1$, $|a_m| = 18$, $|a_n| = 1$, $|p_1| = 1$, $|p_2| = 2$, $|p_3| = 8$, $|p_4| = 7$, $|m_4| = 1$.

Ecuaţia caracteristică (25) :

$$6|u| + |t| + |i| + 7(|d| + |a_n|) + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) + 8(|m_3| \times |m_5|) + 3(|h_3| + |h_4| + |h_5| + |h_6|) + 9(|s_5| + |s_7|) = 4|a_m| + 3(|m_2| + |m_4|) + 2(|s_4| + |s_6|)$$

capătă forma : $6.3 + 1 + 6 + 7(1 + 1) + 2(1 + 2 + 8 + 7) = 4.18 + 3.1$.

Suitele de versuri la care ne-am referit pînă acum aparţineau întotdeauna unei singure clase. Ele erau fie toate acatalectice, fie toate catalectice şi, în plus, izometrice. De aici şi o oarecare dificultate în găsirea de exemple, căci alternarea clausulelor feminine şi masculine, practicată pe scară largă în poezia noastră clasică, se traduce din punctul de vedere al măsurii printr-o alternare de versuri acatalectice şi catalectice. Cum se pune în acest caz problema balanţei ritmice ?

„Cu perdelele lăsate ∪∪−∪∪|∪−∪
Şed la masa mea de brad −|∪−∪|−|∪−
Focul pîlpîie în sobă −∪|−∪∪|∪−∪
Iară eu pe gînduri cad. ∪∪−|∪−∪|∪

Stoluri, stoluri trec prin minte −∪|−∪|−|∪−∪
Dulci iluzii. Amintiri −|∪−∪|∪∪−
Ţîrîiesc încet ca greieri ∪∪−|∪−|∪−∪
Printre negre, vechi zidiri, ∪∪−∪|−|∪−

Sau cad grele, mîngîioase ∪∪−∪|∪∪−∪
Şi se sfarmă-n suflet trist, ∪∪−∪|−∪|−
Cum în picuri cade ceara ∪∪−∪|−∪|−∪
La picioarele lui Christ. ∪∪−∪∪|∪−∪

În odaie prin unghere ∪∪−∪|∪∪−∪
S-a ţesut păienjeniş ∪∪−|∪∪∪−
Şi prin cărţile în vraburi ∪∪−∪∪|∪−∪
Umblă şoarecii furiş. −∪|−∪∪|∪−

(M. Eminescu : *Singurătate*)

Evident, bilanțul unităților poate fi întocmit separat pentru versurile de rang impar, care sînt acatalectice, și pentru cele de rang par, catalectice. În cele dintîi :

$|u| = 1$, $|t| = 5$, $|i| = 1$, $|d| = 1$, $|a_m| = 5$, $|a_n| = 1$, $|p_3| = 5$, $|m_3| = 2$ valori ce verifică ecuația generală a versului binar netrunchiat :

$$|u| + |d| + |a_n| + |m_3| + |m_5| + |s_5| + |s_7| = |a_m| + |m_2| + |m_4| + |s_4| + |s_6|$$

$$1 + 1 + 1 + 2 = 5$$

În restul versurilor, care sînt heptasilabi trohaici, inventarul constituenților metrici este :

$|u| = 6$, $|t| = 2$, $|i| = 4$, $|d| = 1$, $|a_m| = 3$, $|a_n| = 3$, $|p_3| = 2$, $|p_4| = 1$, $|m_3| = 1$, iar ecuația corespunzătoare :

$$3|u| + |2(|d| + |a_n|) + |m_3| + |m_5| = |t| + |i| + 5|a_m| + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) + 6(|m_2| + |m_4|) + 3(|h_3| + |h_4| + |h_5| + |h_6|) \quad (34)$$

furnizează :$3.6 + 2(1 + 3) + 1 = 2 + 4 + 5.3 + 2(2 + 1)$.

Există însă și un alt mod de abordare, care face posibilă exprimarea globală a bilanțului unităților pentru întreaga poezie. Printr-o simplă schimbare a dispoziției grafice a textului :

„Cu perdelele lăsate șed la masa mea de brad
Focul pîlpîie în sobă, iară eu pe gînduri cad"

∪∪— ∪∪ | ∪— ∪ || — | ∪— ∪ | — | ∪—
— ∪ | — ∪∪ | ∪— ∪ || ∪∪— | ∪— ∪ | —

fiecare catren se transformă în cîte un distih alcătuit din versuri de 15 silabe cu cezură. Or, acest tip de vers își are

și el ecuația caracteristică proprie. Ea se deduce lesne pornind de la relația generală (17) din paragraful 1.1.12. și are aspectul :

$$7|u| + 6(|d| + |a_n|) + 5(|m_3| + |m_5|) + 4(|s_5| + |s_7|) = |t| + |i| + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) + 3(|h_3| + |h_4| + |h_5| + |h_6|) + 9|a_m| + 10(|m_2| + |m_4|) + 11(|s_4| + |s_6|) \quad (35)$$

Totalizînd numărul de unități de diferite tipuri atît din versurile impare cît și din cele pare găsim : $|u| = 7$, $|t| = 7$, $|i| = 5$, $|d| = 2$, $|a_m| = 8$, $|a_n| = 4$, $|p_3| = 7$, $|p_4| = 1$, $|m_3| = 3$, valori ce verifică ecuația (35) :

$7.7 + 6(2 + 4) + 5.3 = 7 + 5 + 2(7 + 1) + 9.8$, adică $100 = 100$.

Urmează că prin această ecuație structura poeziei și-a aflat caracterizarea ritmică globală. Constituenții metrici ai poeziei „Singurătate" sînt astfel distribuiți încît să verifice ecuația (35), atît pentru fiecare strofă în parte, cît și pe ansamblul poeziei.

Trebuie menționat că posibilitatea aplicării ecuației (35) este condiționată doar de existența *în număr egal* a versurilor de 8 și 7 silabe și nu de o anumită dispoziție relativă a acestora. Se știe astfel că alternarea în strofă a versurilor heterometrice se poate face în moduri diferite, potrivit grupajului rimelor care poate fi *abab*, *abba* sau *aabb*. Notînd cu *A* octosilabul și cu *B* heptasilabul, la tipurile strofice *ABAB*, *ABBA*, *AABB* se mai adaugă și simetricele lor (față de verticala mediană) *BABA*, *BAAB*, *BBAA*. Cum în toate aceste scheme numărul octosilabilor este egal cu cel al heptasilabilor, bilanțul unităților metrice va satisface ecuația (35), chiar dacă versurile nu pot fi întotdeauna cuplate în decapentasilabi corect alcătuiți, cum procedasem mai sus.

Iată în ce fel se verifică, bunăoară, ecuația (35) pentru schema BABA :

„Ce-ai pus Meștere-n mortar,	$-\|*\cup-\cup\cup\|\cup-$
Calomfir sau oleandru,	$\cup\cup-\|\cup\cup\cup-\cup$
Că deasupra de altar	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup-$
Unghiul bolții arde tandru?	$-\cup\|-\cup\|-\cup\|-\cup$
Ce-ai pus, Doamne, în amurg	$-\|\cup-\cup\|\cup\cup-$
De se-neacă-n el cocorii,	$\cup\cup-\cup\|-\|\cup-\cup$
Cînd prin ochii mării curg	$\cup\cup-\cup\|-\cup\|-$
Agoniile culorii?	$\cup\cup-\cup\cup\|\cup-\cup$
Ce-ai pus Mamă-n carnea mea	$-\|\cup-\cup\|-\cup\|-$
Rourată și amară	$\cup\cup-\cup\|\cup\cup-\cup$
De-mi trec viața pentr-o stea	$\cup\cup-\cup\|\cup\cup-$
Care n-o să mai răsară?	$\cup\cup-\|\cup\cup\cup-\cup$
Smulge-mi lacrima din trup,	$-\cup\|-\cup\cup\|\cup-$
Smulge-mi trupul dintre geruri,	$-\cup\|-\cup\|\cup\cup-\cup$
Glasul tău cu iz de stup	$-\cup\|-\|\cup-\|\cup-$
S-a răpit demult la ceruri	$\cup\cup-\|\cup-\|\cup-\cup$
Și mă las prădat de zbor	$\cup\cup-\|\cup-\|\cup-$
În capcanele de linii,	$\cup\cup-\cup\cup\|\cup-\cup$
Aiurind tremurător	$\cup\cup-\|\cup\cup\cup-$
Ca o lacrimă-a luminii.	$\cup\cup-\cup\cup\|\cup-\cup$

* Segmentarea intrucitva nefirească (particula verbală a perfectului compus cade în altă unitate metrică decît verbul la care se referă), ne atrage atenția asupra neajunsurilor aplicării mecanice a principiilor adoptate. Într-adevăr, aici s-a respectat strict postulatul, valabil în majoritatea covîrșitoare a cazurilor, potrivit căruia un cuvînt monosilabic aton negat prin cratimă de precedentul este inclus în aceeași unitate metrică cu cuvîntul „plin" următor. Verbul *pus*, atonizat datorită amplasării sale într-o poziție nemarcată a prototipului ritmic, participă astfel la unitatea atașată cuvîntului *Meștere*. De fapt, vinovat de anomalie nu este verbul, ci interogativul *ce*, accentuat prin natură, fapt care îi permite să constituie o unitate metrică de sine stătătoare. În cazul unui *ce* relativ, contradicția ar fi dispărut, căci relativele sînt obișnuit atone și silaba inițială a versului s-ar fi „vărsat" în unitatea următoare :

Ce-ai pus Meștere-n | mortar $\cup\cup—\cup\cup\,|\,\cup—$

Uită, Meștere Zugrav,	$-\cup\|-\cup\cup\|\cup-$
Pasul meu topit în seară...	$-\cup\|-\|\cup-\|\cup-\cup$
Mamă, fiul tău, bolnav,	$-\cup\|-\cup\|-\|\cup-$
Nu mai știe nici să moară.	$\cup\cup-\cup\|-\|\cup-\cup$

$|u| = 11,\ |t| = 14,\ |i| = 10,\ |d| = 2,\ |a_m| = 10,\ |a_n| = 7,$
$|p_2| = 1,\ |p_3| = 6,\ |p_4| = 1,\ |m_3| = 3,\ |m_4| = 2,\ |s_7| = 1$
$7.11 + 6(2 + 7) + 5.3 + 4.1 = 14 + 10 + 2(1 + 6 +$
$+ 1) + 9.10 + 10.2$

ori pentru schema ABBA :

„Peste vîrfuri trece lună,	$\cup\cup-\cup\|-\cup\|-\cup$
Codru-și bate frunza lin,	$-\cup\|-\cup\|-\cup\|-$
Dintre ramuri de arin	$\cup\cup-\cup\|\cup\cup-$
Melancolic cornul sună.	$\cup\cup-\cup\|-\cup\|-\cup$
Mai departe, mai departe,	$-\|\cup-\cup\|-\|\cup-\cup$
Mai încet, tot mai încet,	$-\|\cup-\|\cup-\|\cup-$
Sufletu-mi nemîngîiet	$-\cup\cup\|\cup\cup\cup-$
Îndulcind cu dor de moarte.	$\cup\cup-\|\cup-\|\cup-\cup$
De ce taci, cînd fermecată	$\cup\cup-\|\cup\cup\cup-\cup$
Inima-mi spre tine-ntorn?	$-\cup\cup\|\cup-\cup\|-$
Mai suna-vei dulce corn,	$\cup\cup-\cup\|-\cup\|-$
Pentru mine vre odată?	$\cup\cup-\cup\|\cup\cup-\cup$

(M. Eminescu : *Peste vîrfuri*)

$|u| = 6,\ \ |t| = 8,\ \ |i| = 4,\ |d| = 2,\ |a_m| = 4,\ |a_n| = 3,$

$|p_3| = 6, |p_4| = 1,\ |m_4| = 1$

$\rightarrow 7.6 + 6(2 + 3) = 8 + 4 + 2.(6 + 1) + 9.4 + 10.1$

Asimilarea distihurilor cu versuri fictive cu cezură se poate extinde și în domeniul măsurilor mai mari. Astfel balanța constituenților unei strofe iambice în care endecasilabul alternează cu decasilabul se exprimă cu ajutorul

ecuației corespunzătoare versului, inexistent în poezia românească, de 21 de silabe (10 + 11) :

$$11|u| + |t| + |i| + 12(|d| + |a_n|) + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) + 13(|m_3| + |m_5|) + 3(|h_3| + |h_4| + |h_5| + |h_6|) + 14(|s_5| + |s_7|) = 9|a_m| + 8(|m_2| + |m_4|) + 7(|s_4| + |s_6|)$$

Să o aplicăm fragmentului :

„Făpturi în umbra anului apun	U–|U–U|–UU|U–
și drumuri, fapte, cad în neființă,	U–U|–U|–|UUU–U
Sunt, totuși, înc-atîtea cu putință !	U–U|UU–U|UU–U
Din destrămări și negură s-adun,	UUU–|U–UU|U–
În valea încercată de-ndoieli	U–U|UU–U|UU–
și numai rar, ce rar, de vreo credință,	U–U|–|U–|UUU–U
sunt totuși, încă multe cu putință	U–U|UU–U|UU–U
minuni, aurore, riset și-nvieri,	U–|U–U|–U|UU–

(L. Blaga : *Sfîrșit de an*)

$$|u| = 2,\ |t| = 2,\ |i| = 5,\ |d| = 1,\ |a_m| = 7,\ |a_n| = 2$$

$$|p_2| = 1,\ |p_3| = 5,\ |p_4| = 1,\ |m_4| = 2$$

$$11.2 + 2 + 5 + 12(1 + 2) + 2(1 + 5 + 1) = 9.7 + 8.2$$

Strofele alcătuite din versuri trohaice de 16 și respectiv, 15 silabe dispuse îmbrățișat :

"Ea vedea în înțeleptul cu-arătare reverendă
Prototipul cucoșimei, pe-al cucoșilor cucoș,
Cînd cu flori de-oratorie și cu ochi bisericoși,
Adîncit platonizează în tiradă somnolentă.

Astfel dar fini și dînsa drumul sorții pămîntene :
Arde luminarea vieții pînă la un căpițel.
Și acum la bătrînețe, să-l uzeze și pe el,
Ea drept candelă l-aprinde ființei suprapămîntene".

(M. Eminescu : *Antropomorfism*)

–|U–|UUU–U‖UU–U|UU–U
UU–U|UU–U‖UU–UU|U–
UU–|UUU–U‖UU–|UUU–
UU–|UUU–U‖UU–U|UU–U

–U|–|U–|U–U‖–U|–U|UU–U
–U|UU–U|–U‖UUUUUU–
UU–|UUU–U‖UU–U|–|U–
–|U–UU|U–U‖–U|UUUU–U

respectă la rîndul lor ecuația caracteristică a versului trohaic „potențial" de 31 de silabe (16 + 15) :

$$15|u| + 14(|d| + |a_n|) + 13(|m_3| + |m_5|) + 12(|s_5| + |s_7|) = |t| + |i| + 17|a_m| + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) + 18(|m_2| + |m_4|) + 3(|h_3| + |h_4| + |h_5 + h_6) + 19(|s_4| + |s_6|) \quad (37)$$

Într-adevăr, aici : $|u| = 4$, $|t| = 6$, $|i| = 4$, $|a_m| = 2$, $|a_n| = 4$, $|p_2| = 1$, $|p_3| = 9$, $|p_4| = 1$, $|m_3| = 1$, $|m_4| = 4$, $|h_5| = 1$, $|s_7| = 1$

$$15.4 + 14.4 + 13.1 + 12.1 = 6 + 4 + 17.2 + 2(1 + 9 + 1) + 18.4 + 3.1$$

Începînd de a mai fi expresii ale structurii versului, căci versuri de 21 și 31 de silabe nu există, ultimele două ecuații se prezintă drept caracterizări matematice ale organizării ritmice a strofei. Ele sînt simultan valabile atît pentru fiecare strofă în parte cît și pentru ansamblul poeziei, dar nu se aplică versurilor izolate.

În aceeași ordine de idei, trebuie observat că existența unei ecuații de bilanț ritmic la nivelul strofei nu este legată strict, cum s-ar putea înțelege din cele de mai sus, de egalitatea dintre numărul versurilor acatalectice și numărul celor catalectice, condiția respectivă fiind într-adevăr suficientă, dar nu neapărat și întotdeauna necesară. Strofele :

„Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur,
Cînd a nopții întuneric — înstelatul rege maur —
Lasă norii lui molateci înfoiați în pat ceresc,
Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,
Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,
Cînd în straturi luminoase basmele copile cresc.

Mergi, tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri
Pînă unde-n ape sfinte se ridică mîndre maluri,
Cu dumbrăvi de laur verde și cu lunci de chiparos,
Unde-n ramurile negre o cîntare-n veci suspină,
Unde sfinții se preimblă în lungi haine de lumină,
Unde-i moartea cu-aripi negre și cu chipul ei frumos".

(M. Eminescu : *Memento mori*)

$$
\begin{array}{l}
-\cup|-\cup\cup\cup|-\cup\|-|\cup-|\cup-|\cup-\cup \\
\cup\cup-\cup|\cup\cup-\cup\|\cup\cup-\cup|-\cup|-\cup \\
-\cup|-\cup|-|\cup-\cup\|\cup\cup-|\cup-|\cup- \\
\cup\cup-\cup|\cup\cup-\cup\|\cup\cup-\cup|-\cup|-\cup| \\
-|\cup-\cup|\cup\cup-\cup\|\cup\cup-\cup\cup|\cup-\cup \\
\cup\cup-\cup|\cup\cup-\cup\|-\cup\cup|\cup-\cup|-
\end{array}
$$

$$
\begin{array}{l}
-|\cup-\cup|-\cup|-\cup\|\cup\cup-\cup|-\cup|-\cup \\
\cup\cup-\cup|-\cup|-\cup\|\cup\cup-\cup|-\cup|-\cup \\
\cup\cup-|\cup-\cup|-\cup\|\cup\cup-|\cup\cup- \\
\cup\cup-\cup\cup\cup|-\cup\|\cup\cup-\cup|-|\cup-\cup \\
\cup\cup-\cup|\cup\cup-\cup\|\cup\cup-\cup|\cup\cup-\cup \\
\cup\cup-\cup|-\cup|-\cup\|\cup\cup-\cup|-|\cup-
\end{array}
$$

sînt alcătuite fiecare din cîte 4 versuri trohaice acatalectice de 16 silabe și numai cîte 2 versuri catalectice. Totuși fiecare jumătate de strofă poate fi asimilată cu un vers unic de ...47 de silabe (16 + 16 + 15) ! Ecuația corespunzătoare acestui vers este :

$$
\begin{aligned}
&23|u| + 22(|d| + |a_n|) + 21(|m_3| + |m_5|) + 20(|s_5| + \\
&+ |s_7|) = \\
&= |t| + |i| + 25|a_m| + 2(|p_1| + |p_2| + |p_3| + |p_4|) + \\
&+ 26(|m_2| + |m_4|) + 3(|h_3| + |h_4| + |h_5| + |h_6|) + \\
&+ 27(|s_4| + |s_6|) \qquad (38)
\end{aligned}
$$

și ea se verifică ușor în cazul fragmentului eminescian, unde :

$|u| = 7,\ |t| = 20,\ |i| = 5,\ |d| = 1,\ |a_m| = 8,\ |a_n| = 3,$
$|p_1| = 1,\ |p_3| = 19,\ |p_4| = 1,\ |m_3| = 1,\ |h_3| = 1$
$23.7 + 22(1 + 3) + 21.1 = 20 + 5 + 25.8 + 2(1 +$
$+ 19 + 1) + 3.1$

Condiția de care aminteam ar trebui așadar reformulată : balanța constituenților metrici ai unei poezii poate fi exprimată printr-o singură ecuație de bilanț dacă și numai dacă numărul versurilor acatalectice este un multiplu de numărul versurilor catalectice. În cazul de mai sus la două versuri catalectice revin de două ori mai multe versuri acatalectice.

Această condiție de divizibilitate rămîne în picioare și în ipoteza că strofa este transcrisă de așa manieră încît fiecare emistih să apară ca un vers independent :

„Turma visurilor mele	$-\cup\|-\cup\cup\cup\|-\cup$
Eu le pasc ca oi de aur	$-\|\cup-\|\cup-\|\cup-\cup$
Cînd a nopții întunerec —	$\cup\cup-\cup\|\cup\cup-\cup$
Înstelatul rege maur —	$\cup\cup-\cup\|-\cup\|-\cup$
Lasă norii lui molateci	$-\cup\|-\cup\|-\|\cup-\cup$
Înfoiați în pat ceresc,	$\cup\cup-\|\cup-\|\cup-$
Iară luna argintie,	$\cup\cup-\cup\|\cup\cup-\cup$
Ca un palid dulce soare	$\cup\cup-\cup\|-\cup\|-\cup$
Vrăji aduce peste lume	$-\|\cup-\cup\|\cup\cup-\cup$
Printr-a stelelor ninsoare,	$\cup\cup-\cup\cup\|\cup-\cup$
Cînd în straturi luminoase	$\cup\cup-\cup\|\cup\cup-\cup$
Basmele copile cresc".	$-\cup\cup\|\cup-\cup\|-$

Acum, versurile catalectice, tot în număr de două, sînt heptasilabi trohaici. Fiecare dintre ele este precedat nu numai de două, ci de cinci versuri acatalectice, octosilabice. Numărul celor din urmă, 10, rămîne astfel divizibil cu al celor dintîi, în ciuda faptului că raportul dintre măsurile complete și cele trunchiate s-a schimbat substanțial (de la 2 :1, la 5 :1). Invarianța ecuației de bilanț în raport cu schimbarea dispoziției grafice a textului este de altfel normală, căci inventarul constituenților metrici nu se modifică prin redimensionarea versului, ci doar printr-o eventuală revizuire a regulilor de delimitare a unităților.

1.1.14. Ritm și selecție lexicală

Prin instituirea unei periodicități artificiale a silabelor proeminente ale unităților discursului, orice structură ritmică regulată impune o anumită selecție a cuvintelor, în funcție de cel puțin două trăsături formale : numărul de silabe și poziția accentului *. Un caz limită l-ar reprezenta în acest sens, impunerea unei succesiuni riguros binare a accentelor, în conformitate cu prototipul ritmic :

(∪)— ∪— ∪— ∪— ∪— .....

Ținînd seama că, de regulă, un cuvînt nu conține mai mult de o silabă accentuată, versurile dotate cu o atare structură ritmică nu vor accepta în componența lor decît cuvinte de maximum trei silabe, cu condiția suplimentară ca în acest ultim caz accentul să afecteze silaba mediană. Izolat, situații de acest fel apar și în poezia noastră clasică, dar numai pe porțiuni de text limitate :

„Adio ! scump-acum	∪—∪ | —| ∪—
Al lunii disc senin	∪—∪ | —| ∪—
Din crengi de arbori mari	∪—| ∪—∪ | —
S-arată plin.	∪—∪ | —
Abia din braț te las —	∪—| ∪—| ∪—
De trist abia mă duc,	∪—| ∪—| ∪—
Nainte-mi vecinic treci	∪—∪ | —∪ | —
Un blînd năluc".	∪—| ∪—

(M. Eminescu : *Eu număr, ah, plîngînd*)

Cele două cuvinte trisilabice prezente în strofele de mai sus *(adio, nainte-)* au într-adevăr forma amfibrahică (∪ — ∪) cerută de respectarea strictă a alternanței marcat-nemarcat în succesiunea pozițiilor silabice. În versurile respective ocurența cuvîntului trisilabic trebuie

* Unele observații interesante, deși sumare, privind acest aspect pot fi găsite la J. Hrabák ([49] pag. 102—103).

compensată, obligatoriu, de existența unui cuvînt monosilabic accentuat, astfel încît, pe ansamblu, lungimea medie a unităților metrice să rezulte de exact două silabe. La rîndul său, numărul total de cuvinte „pline" trebuie să fie strict egal cu numărul de ictuși ai matricei ritmice.

Evident condiții atît de severe nu se pot impune unui text de întindere prea mare și de aici elasticitatea regulii ritmice a versului românesc, ce nu cere actualizarea tuturor ictușilor prototipului ritmic, ci se mulțumește cu o realizare selectivă a acestora. Se face loc astfel în poezie și cuvintelor trisilabice dactilice (— ∪ ∪) :

„Eu te fac s-auzi în taină
Mersul *cîrdului* de cerbi ;"

(M. Eminescu : *O, rămîi*)

și anapestice :

„*Amîndoi* vom merge-n lume
Rătăciți și *singurei*",

(M. Eminescu : *Povestea codrului*)

ca și celor tetrasilabice oxitone :

„Pentr-un atît de sfînt noroc
Străbătător durerii" !

(M. Eminescu : *S-a dus amorul...*)

paroxitone :

„Tot alături călăresc,
Nu au grija *nimănuia*",

(M. Eminescu : *Povestea teiului*)

proparoxitone :

„Troienind *cărările*
Și gonind *cîntările* ;"

(M. Eminescu : *Revedere*)

anteproparoxitone :

„*Visurile* tale toate, ochiul tău atît de tristu-i,
Cu-a lui umed-adîncime toată mintea mea o mistui..."

(M. Eminescu : *Scrisoarea IV*)

și așa mai departe, practic nici un cuvînt nefiind prohibit, indiferent de lungimea și tipul său accentual.

Înseamnă aceasta că structura materialului lexical al unei poezii nu depinde întru nimic de formula ritmică aleasă de poet? Sînt matricea ritmică și vocabularul aspecte independente ale expresiei poetice și, dacă nu, de ce natură și cît de puternică este interconexiunea lor?

Un răspuns parțial ni-l oferă însăși existența ecuațiilor caracteristice ale versului și strofei, prezentate în paragraful precedent. În conformitate cu acestea, unitățile metrice componente ale textului nu pot fi distribuite oricum, ci numai în anumite proporții relative, astfel încît să fie respectate relația sau relațiile matematice specifice prototipului ritmic respectiv.

Dar unitățile metrice nu se identifică, sau mai precis nu se identifică întotdeauna, cu cuvintele. În strofa :

„Și ca să-ți fie pe deplin — ∪∪∪∪∪∪∪–
Iubirea cunoscută, — ∪–∪|∪∪–∪
Cînd sărutîndu-te mă-nclin, — ∪∪∪–∪∪|∪–
Tu iarăși mă sărută". — ∪–∪|∪∪–∪

(M. Eminescu : *Luceafărul*)

alături de constituenți ritmici monolexicali *(iubirea, cunoscută)* ne întîmpină unități alcătuite din două *(mă--nclin, tu iarăși)*, trei *(cînd sărutîndu-te)* și chiar șapte cuvinte *(și ca să-ți fie pe deplin)*. La multitudinea posibilităților de alcătuire a versului din unități metrice diferite, se adaugă un grad de libertate suplimentar datorat varietății asamblărilor posibile de tipuri lexicale în fiecare unitate metrică. Astfel, numai în *Luceafărul*, pseudo-peo-

nul IV este susceptibil de 13 moduri deosebite de realizare lexicală. El se poate compune din :

1. Un singur cuvînt tetrasilabic :

„Din rude mari *împărătești*" — ∪–∪|–|∪∪∪–

2. Un cuvînt monosilabic și unul trisilabic :

„Cum el din cer *o auzi*" — ∪–|∪–|∪∪∪–

3. Trei cuvinte, două monosilabice și unul bisilabic în ordinea 1 + 1 + 2 :

„Tu vrei un om *să te socoți*" — ∪–|∪–|∪∪∪–

4. Idem, în ordinea 1 + 2 + 1 :

„*Dar dacă vrei*, cu crezămînt" — ∪∪∪–|∪∪∪–

5. Ibidem, în ordinea 2 + 1 + 1 :

„*Dacă nu știi*, ți-aș arăta" — ∪∪∪–|∪∪∪–

6. Trei cuvinte de zero, una și trei silabe în ordinea 0 + 1 + 3, tot în exemplul precedent

7. Idem, în ordinea 1 + 0 + 3 :

„*Și s-arunca* fulgerător" — ∪∪∪–|∪∪∪–

8. Ibidem, în ordinea 1 + 3 + 0 :

„*El tremura-n* oglindă" — ∪∪∪–|∪–∪

9. Patru cuvinte monosilabice :

„*Vrei să dau glas* acelei guri" — ∪∪∪–|∪–∪|–

10. Patru cuvinte, dintre care unul asilabic, două monosilabice și unul bisilabic în ordinea 1 + 0 + 1 + 2 :

„*Și m-am născut* din ape" — ∪∪∪–|∪–∪

11. Idem, în ordinea 1 + 1 + 0 + 2 :

„*Ca să-ți încerci* norocul" — ∪∪∪–|∪–∪

12. Idem, în ordinea 2 + 0 + 1 + 1 :

„*Care n-au chip* și nume" ∪∪∪–|∪–∪

13. Cinci cuvinte, dintre care unul asilabic și patru monosilabice :

„*Ca să nu-l pot* ajunge" ∪∪∪–|∪–∪

Dintr-o repartiție dată a claselor de unități metrice nu rezultă deci în mod univoc repartiția vocabularului pe tipuri de cuvinte, căci aceluiași inventar de constituenți metrici îi pot corespunde mai multe repertorii diferite de tipuri lexicale. Următoarele două perechi de versuri din „Peneș Curcanul" de V. Alecsandri au o schemă ritmică identică :

„Oricine-n cale ne-ntîlnea
Cîntînd în gura mare" } ∪–∪|–∪|∪∪–

„Deodat-o schijă de obuz
Trăsnind... minca-o-ar focul" } ∪–|∪–∪|–∪

dar diferă considerabil în ceea ce privește alcătuirea lexicală.

Primul distih este compus din 9 cuvinte — al doilea din 10. În cel dintîi întîlnim un cuvînt trisilabic paroxiton *(oricine)*, cinci cuvinte bisilabice, dintre care două oxitone *(-ntîlnea, cîntînd)* și trei paroxitone *(cale, gura, mare)*, două cuvinte monosilabice atone *(ne-, în)* și un cuvînt asilabic *(-n)*. În cel de al doilea nu există cuvinte trisilabice, în schimb cele bisilabice sînt în număr de șase, dintre care patru oxitone *(deodat-, obuz, trăsnind, mînca)* și două paroxitone *(schijă, focul)*. Tot în număr mai mare, trei față de două, sînt și monosilabicele atone *(-o, de, -ar)*. Numai în privința cuvintelor asilabice cele două distihuri se prezintă la fel, ambele conținînd cîte un singur specimen (în al doilea distih pronumele *-o-*). Coincidența este aici pur accidentală, căci se observă lesne că numărul cuvintelor asilabice dintr-un vers este liber să varieze în limite foarte largi, avînd în vedere că el nu influențează măsura versului.

Tot o gamă întinsă de valori poate lua și numărul cuvintelor monosilabice atone, începînd de la zero și mergînd, cel puțin teoretic, pînă la numărul total de poziții neaccentuate ale schemei ritmice. De o libertate sensibil mai mică în raport cu schema se bucură celelalte clase de cuvinte, supuse unor restricții legate de tipul lor accentual. Astfel numărul total de cuvinte oxitone nu se poate îndepărta prea mult de numărul unităților metrice oxitone, numărul cuvintelor paroxitone — de cel al unităților paroxitone și așa mai departe, situație ce decurge din natura regulilor de decupaj ritmic acceptate.

Oricum, nici pentru aceste tipuri lexicale nu poate fi vorba de o determinare strictă, ci doar de relații de tip probabilist, cu parametri variabili de la poezie la poezie și de la autor la autor, ceea ce conferă opțiunilor lexicale ale poetului caracterul de fapte de stil. Tocmai în această lumină ne-am propus să analizăm în continuare realizările comparative ale aceluiași prototip ritmic în *Luceafărul* de M. Eminescu și în *Peneș Curcanul* de V. Alecsandri.

Deosebirea de ton dintre aceste două poezii clasice este atît de pregnantă încît ne întrebăm dacă sînt mulți cititorii care, familiarizați încă din copilărie cu cadențele lor nemuritoare, să fi sesizat, fără a examina problema „la rece", identitatea de plan ritmic a celor două poeme. Într-adevăr, în ambele cazuri avem de a face cu alternanțe de octosilabi și heptasilabi iambici, potrivit unui model strofic ce datează încă din veacul al XVII-lea * :

∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠
∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∅
∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠
∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∅

La baza lui stă arhetipul cuaternar *cccf* dezvoltat prin transformările specifice ritmului iambic, $c \rightarrow \cup \angle$ și $f \rightarrow \cup \angle$

* A fost folosit de Mitropolitul Dosoftei în traducerea prologului tragediei „Erofili", iar Enăchiță Văcărescu i-a conferit popularitate prin izbutitul său „Testament literar".

în prototipul $\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{\times}$. La nivelul schemei ritmice, acesta din urmă poate îmbrăca următoarele forme :

a.	$\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{\times}$	*x.*	$\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{\times}\, \cup\, \varnothing$
b.	$\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{\times}\, \cup\cup$	*y.*	$\cup\cup\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{\times}\, \cup\, \varnothing$
c.	$\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\cup\cup\, \overset{\prime}{\times}$	*z.*	$\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\cup\cup\, \overset{\prime}{\times}\, \cup\, \varnothing$
d.	$\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\cup\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{\times}$		
e.	$\cup\cup\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{\times}$		
f.	$\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\cup\cup\cup\cup\, \overset{\prime}{\times}$		
g.	$\cup\cup\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\cup\cup\, \overset{\prime}{\times}$		
h.	$\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\cup\cup\, \overset{\prime}{\times}\, \cup\cup$		
i.	$\cup\cup\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{\times}\, \cup\cup$		
j.	$\cup\cup\cup\cup\cup\, \overset{\prime}{-}\, \cup\, \overset{\prime}{\times}$		
k.	$\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\, \overset{\prime}{\times}$		
l.	$\cup\cup\cup\cup\cup\, \overset{\prime}{\times}\, \cup\cup$		

unde variantele octosilabului au fost notate cu litere de la începutul, iar cele ale heptasilabului cu litere de la sfîrşitul alfabetului. Pentru a evita încărcarea excesivă a imaginii grafice a schemelor, convenim să omitem în continuare notarea ictuşilor, distincţia forte — comun fiind neesenţială din punctul de vedere al celor discutate aici, întrucît, după cum s-a arătat, orice silabă înzestrată cu accent lingvistic este deopotrivă aptă să primească oricare dintre cei doi ictuşi. În funcţie de dispunerea barelor despărţitoare dintre unităţile metrice, tipurile de scheme $a - l$ şi $x - z$ dau naştere la 52 de subtipuri. Le enumerăm însoţindu-le, atunci cînd există, de exemple din cele două poezii în discuţie :

Luceafărul

Peneş Curcanul

a_1 $\cup - | \cup - | \cup - | \cup -$ „Iar ea vorbind cu el în somn"
„Purtînd opinci, suman, iţari"

a_2 $\cup - | \cup - | \cup - \cup | -$ „Cobori în jos, luceafăr blînd",
„Un şir întreg s-abate-n loc",

a_3 $\cup - | \cup - \cup | - | \cup -$ „O vin' odorul meu nespus",
„Să sting pojarul meu de dor"

a_4 $\cup - | \cup - \cup | - \cup | -$ „Trăind în cercul vostru strîmt"
„Aşa ne spuse-n graiul său"

a_5 $\cup - \cup | - | \cup - | \cup -$ „În locul lui menit din cer"
„Cît n-om fi morţi, voi cinci şi eu"

a_6 $\cup - \cup | - | \cup - \cup | -$ „Pămîntu-n lung şi marea-n larg"
„De-abate toţi copacii mari"

a_7 $\cup - \cup | - \cup | - | \cup -$ „Ce-ţi pasă ţie, chip de lut",
„Sergentul nostru, pui de zmeu,"

a_8 $\cup - \cup | - \cup | - \cup | -$ „— O, dulce-al nopţii mele Domn",
„Cu zile mergeţi, dragii mei",

b_1 $\cup - | \cup - | \cup - \cup\cup$ „Dar voi să ştii asemenea"
—

b_2 $\cup - | \cup - \cup | - \cup\cup$ —
—

b_3 $\cup - \cup | - | \cup - \cup\cup$ „De dorul lui şi inima"
—

b_4 $\cup - \cup | - \cup | - \cup\cup$ —
—

c_1 $\cup - | \cup - | \cup\cup\cup -$ „Cum el din cer o auzi"
„Colea pe răni eu am găsit"

c_2 $\cup - | \cup - \cup | \cup\cup -$ „Străin la vorbă şi la port"
„Voioşi ca şoimul cel uşor"

c_3 $\cup - | \cup - \cup\cup | \cup -$ „Porni luceafărul. Creşteau"
—

c_4 $\cup - | \cup - \cup\cup\cup | -$ „Şi dor de-al valurilor Domn"
—

c_5 $\cup - \cup | - | \cup\cup\cup -$ „Din negru giulgi se desfăşor"
„Balaur crunt ce-ameninţa"

c_6 $\cup - \cup | - \cup | \cup\cup -$ „Nu caut vorbe pe ales"
„Oricine-n cale ne-ntîlnea"

c_7 $\cup - \cup | - \cup\cup | \cup -$ „În aer rumene văpăi"
„Să-mi vindec rănile din pept"

c_8 $\cup - \cup | - \cup\cup\cup | -$ „Din umbra falnicelor bolţi"
—

d_1 $\cup - | \cup\cup\cup - | \cup -$ „În veci îl voi iubi şi-n veci"
—

d_2 $\cup - | \cup\cup\cup - \cup | -$ „Reia-mi al nemuririi nimb"
—

d_3 $\cup - \cup | \cup\cup - | \cup -$ „Luceşte c-un amor nespus"
—

l_4	∪−∪|∪∪−∪|−	„Iar cerul este tatăl meu"
		—
l_5	∪−∪∪|∪−|∪−	„Hyperion vedea de sus"
		—
l_6	∪−∪∪|∪−∪|−	„El tremură ca alte dăți"
		—
d_7	∪−∪∪∪|−|∪−	„Pe crestetele-a doi copii"
		—
d_8	∪−∪∪∪|−∪|−	—
		—
e_1	∪∪∪−|∪−|∪−	„Și lăudat pe veci să fii"
		„Ca să scăpăm de turci, de jug",
e_2	∪∪∪−|∪−∪|−	„Nu e nimic și totuși e"
		„Noi răspundeam în hohot: „Ba,"
e_3	∪∪∪−∪|−|∪−	„Căci unde-ajunge nu-i hotar",
		—
e_4	∪∪∪−∪|−∪|−	„— Tu ești copilă, asta e..."
		—
f_1	∪−|∪∪∪∪∪−	—
		—
f_2	∪−∪|∪∪∪∪−	„Și apa unde-au fost căzut"
		—
f_3	∪−∪∪|∪∪∪−	„— Hyperion, ce din genuni"
		„Alături c-un moviloi"
f_4	∪−∪∪∪|∪∪−	—
		—
f_5	∪−∪∪∪∪|∪−	—
		—
f_6	∪−∪∪∪∪∪|−	—
		—
g_1	∪∪∪−|∪∪∪−	„Ea îl privea cu un surîs,"
		„Noi am schimbat lîngă Balcani"
g_2	∪∪∪−∪|∪∪−	„Ea, îmbătată de amor,"
		„Eu cu sergentul după el"
g_3	∪∪∪−∪∪|∪−	„Cînd sărutîndu-te mă-nclin,"
		—
g_4	∪∪∪−∪∪∪|−	„Și din a chaosului văi"
		—
h_1	∪−|∪∪∪−∪∪	—
		—

h_2	∪−∪|∪∪−∪∪	—
		—
h_3	∪−∪∪|∪−∪∪	—
		—
h_4	∪−∪∪∪|−∪∪	—
		—
i_1	∪∪∪−|∪−∪∪	„E un adînc asemene"
		—
i_2	∪∪∪−∪|−∪∪	„Doar ni s-or pierde urmele"
		—
j_1	∪∪∪∪∪−|∪−	—
		—
j_2	∪∪∪∪∪−∪|−	—
		—
k	∪∪∪∪∪∪∪−	„Cum că eu sunt nemuritor"
		—
l	∪∪∪∪∪−∪∪	—
		—
x_1	∪−|∪−|∪−∪	„Lucesc adînc himeric",
		„Cînta voios din fluier"
x_2	∪−|∪−∪|−∪	„Cu păr de aur moale"
		„Răcnea: „Să n-aveți teamă",
x_3	∪−∪|−|∪−∪	„Și lumea ta o lasă"
		„Și jalea mea adîncă".
x_4	∪−∪|−∪|−∪	„Te-oi duce veacuri multe"
		„Sărmana, scumpa țară".
y_1	∪−|∪∪∪−∪	„Nu știu cum aș începe"
		„Cuprins de admirare;"
y_2	∪−∪|∪∪−∪	„În cercuri se rotește"
		„Și cușma pe-o ureche".
y_3	∪−∪∪|∪−∪	„Alunecă-n odaie",
		„Năprasnica secure",
y_4	∪−∪∪∪|−∪	„Pe umerele goale".
		—
z_1	∪∪∪−|∪−∪	„Alunecînd pe-o rază",
		„Și să veniți cu zile!"
z_2	∪∪∪−∪|−∪	„Singurătății mării";
		„Și cu sergentul, zece"
w	∪∪∪∪∪−∪	—
		„Erau în sentinele"

Schemele ritmice ale celor două poezii ce fac obiectul analizei noastre se pot scrie într-o formă sintetică, folo sind notațiile de mai sus, în așa fel încît fiecărei strofe să-i corespundă numai patru simboluri, unul pentru fiecare vers :

Luceafărul

1. $c_2y_1c_5x_2$
2. $g_2x_4g_2y_2$
3. $c_6y_2g_2y_3$
4. $c_2y_2g_3x_4$
5. $a_6x_2c_1x_4$
6. $c_2y_1b_3y_3$
7. $a_2z_2c_7y_1$
8. $a_2y_3c_3y_2$
9. $c_2y_2c_7x_4$
10. $g_2y_2a_5x_3$
11. $g_1z_1e_1y_2$
12. $a_1x_1a_8x_2$
13. $a_2z_1c_6y_2$
14. $g_1z_1g_1z_1$
15. $f_2y_2g_1x_4$
16. $c_2y_3c_6z_1$
17. $c_2x_2a_6y_4$
18. $c_6y_2a_2y_4$
19. $a_5z_1d_4y_3$
20. $c_4z_1e_1z_1$
21. $a_3x_4y_3x_1$
22. $c_2x_4c_6y_2$
23. $e_2y_2g_2y_2$
24. $c_2y_1a_3x_3$
25. $a_2x_4f_3y_3$
26. $e_1y_2c_4y_3$
27. $a_2z_1c_6y_2$
28. $c_1y_2c_6y_2$
29. $c_7x_2g_4x_3$
30. $c_7x_4c_1x_1$
31. $c_5*c_5y_2$
32. $c_5x_1c_6y_2$
33. $a_5z_1d_6y_2$
34. $a_3x_3g_3x_1$
35. $a_3x_1c_6y_2$
36. $c_2y_2g_2y_2$
37. $a_3y_3a_5x_3$
38. $c_1x_1ky_1$
39. $c_6y_1c_1x_1$
40. $g_1z_1g_2z_1$
41. $d_2y_1b_1z_1$
42. $g_2x_2g_2y_1$
43. $g_2y_3a_3x_2$
44. $c_6x_1c_7y_3$
45. $a_3z_2c_1z_1$
46. $e_1x_4g_2y_1$
47. $g_2x_4c_1z_1$
48. $d_4z_1c_2x_1$
49. $a_1y_2c_2x_4$
50. $a_1x_3g_3x_1$
51. $g_1x_1c_6y_1$
52. $e_4z_2e_4z_1$
53. $c_5x_3g_1y_2$
54. $a_6x_1g_1x_4$
55. $ky_2g_3y_2$
56. $g_1y_2g_1x_3$
57. $c_5z_1g_1z_1$
58. $g_2y_3g_1z_2$
59. $c_7z_2e_4z_1$
60. $d_3y_2g_2z_1$
61. $a_6y_2d_1z_1$
62. $c_7y_1d_6x_1$
63. $e_4z_1i_2x_1$
64. $g_1z_1c_6y_2$
65. $c_3x_1a_1x_2$
66. $c_2x_3c_2z_1$
67. $g_3z_1c_2z_1$
68. $g_1z_1a_5x_4$
69. $c_3y_1c_6y_2$
70. $c_2y_2i_1y_2$
71. $c_6y_2c_1x_4$
72. $a_8x_2c_1z_1$
73. $d_2y_2e_3y_2$
74. $c_6z_2g_2y_2$
75. $f_3x_2c_6z_1$
76. $c_1y_1c_7x_4$
77. $a_6y_2c_6x_2$
78. $c_2z_1a_1x_2$
79. $c_8x_3d_4x_4$
80. $c_1x_4c_1y_1$
81. $c_3y_2*y_1$
82. $e_2z_1g_2y_4$
83. $c_6y_2c_2y_1$
84. $c_1y_1a_6x_3$
85. $e_3y_3c_1y_1$
86. $a_5y_2g_2y_2$
87. $g_2y_2c_6z_1$
88. $d_3y_3a_6x_2$
89. $a_7y_2c_7z_1$
90. $d_6y_3c_7x_3$
91. $e_3x_3e_3x_3$
92. $d_5y_2a_1x_1$
93. $c_6x_2d_7x_2$
94. $g_2x_4f_3y_3$
95. $a_2z_1c_6y_2$
96. $d_6y_2g_1z_2$
97. $c_2x_1a_7z_1$
98. $a_4y_2a_3z_1$

Pe lîngă notațiile literale anterior definite figurează aici de două ori, în strofele 31 și 81, simbolul * prin care am marcat versurile conținînd „licențe ritmice", adică cele în care silaba proeminentă a unui cuvînt polisilabic

„plin" ocupă o poziție nemarcată a matricei ritmice. Este vorba de versurile :

„Marmoreele brațe" ∪ ∪ |—| ∪ ∪ | — ∪

și

„Cere-mi cuvîntul meu dintîi" |—| ∪ | ∪ — ∪ | — | ∪ —

unde silabele încadrate în contur punctat sînt accentuate, contravenind tiparului ritmic al versului iambic.

Peneș Curcanul

1. $c_6z_2c_1*c_2y_2c_2x_2$
2. $g_1x_2a_1y_2c_6x_3g_1y_2$
3. $c_2x_4e_1x_4a_4y_2c_1x_2$
4. $c_6x_2c_1y_1c_2y_2e_2x_2$
5. $a_8z_1a_1y_2c_1x_1a_8y_2$
6. $a_1z_1c_2x_4a_3z_2a_7*$
7. $c_2y_3a_6y_3a_4y_2a_6z_2$
8. $c_2y_2a_3x_3c_5x_1e_2x_1$
9. $c_2x_1*x_2c_6x_2c_6x_2$
10. $c_6y_3c_2y_2c_6y_3c_5y_2$
11. $c_6z_2c_1z_2a_1x_2c_1z_1$
12. $c_6z_1c_2x_1*y_2a_1x_2$
13. $*x_3c_2*e_1x_4*z_2$
14. $a_7w\ c_2y_2c_2y_1f_3y_2$
15. $c_6y_2a_1**y_2a_5z_2$
16. $c_2x_2c_2z_2a_7*a_5y_1$
17. $c_1x_1c_2y_3*x_3g_2y_1$
18. $**c_1x_4a_6x_2a_2y_2$
19. $*y_2*y_2a_1z_1a_7x_3$
20. $c_2x_4*x_3c_5x_4c_4y_1$
21. $a_1y_1*y_1*x_1c_6y_3$
22. $*y_2c_6*c_6y_1g_2y_2$
23. $c_2z_1a_1y_2c_2x_3c_1y_2$
24. $c_6x_4c_7z_1a_2y_2c_2y_2$

Cele nu mai puțin de 20 de asteriscuri din schema de mai sus marchează tot atîtea abateri de la norma ritmică. Le enumerăm, cu indicarea strofei și versului unde apar :

„În pept inima rece" ∪ — | |—| ∪ ∪ | — ∪ strofa 1 versul 4 și strofa 6 versul 8

„Iar noi jucam hora din sat" ∪ — | ∪ — | |—| ∪ | ∪ — strofa 9 versul 3

„Ședea ascuns turcu-n ocol" ∪ — | ∪ — | |—| ∪ | ∪ — strofa 12 versul 5

„Tinteș era dibaci tunar" |—| ∪ | ∪ ∪ ∪ — | ∪ — strofa 13 versul 1

„Ducînd moartea cu ele" ∪−|[−]∪|∪−∪ strofa 13 versul 4

„Și bietul Țintеș căzu mort" ∪−∪|−∪|∪[−]|− strofa 13 versul 7

„Să cad-arma din mînă" ∪−|[−]∪|∪−∪ strofa 15 versul 4

„Dar ce folos! Ceata scădea!" ∪−|∪−|[−]∪|∪− strofa 15 versul 5

„Ne zis-aste cuvinte:" ∪−|[−]∪|∪−∪ strofa 16 versul 6

„Alelei! Doamne, cum zburau" ∪∪[−]|−∪|∪∪− strofa 17 versul 5

„Iată-ne-ajunși... încă un pas" [−]∪|∪−|∪∪∪− strofa 18 versul 1

„Ura-nainte, ura!" [−]∪|∪−∪|−∪ strofa 18 versul 2

„Bureel în șanț moare zdrobind" ∪−|∪−|[−]∪|∪− strofa 19 versul 1

„Șoimu-n redan cade răcnind" [−]∪|∪−|[−]∪|∪− strofa 19 versul 3

„Strigă voios „Cine-i Curcan", [−]∪|∪−|∪∪∪− strofa 20 versul 3

„Urcăm, luptăm... iată-ne-acum" ∪−|∪−|[−]∪|∪− strofa 21 versul 3

„Allah, Allah! turcii răcnesc" ∪−|∪−|[−]∪|∪− strofa 21 versul 5

„Ura! măreț se-nalță-n vînt" [−]∪|∪−|∪−∪|− strofa 22 versul 1

„Căzuți prada urgiei" ∪−|[−]∪|∪−∪ strofa 22 versul 4

Balada lui Alecsandri cuprinde așadar incomparabil mai multe licențe ritmice decît poemul eminescian. Numărul absolut de versuri „aberante" nu spune însă tot. Mai trebuie ținut seama și de faptul că cele două poezii diferă ca lungime. *Luceafărul* cuprinde 98 de catrene pe cînd *Peneș Curcanul* doar 48 (organizate grafic, ceea ce este mai puțin important în cazul de față, în 24 de strofe de cîte 8 versuri), adică mai puțin de jumătate. Respectînd proporția din *Peneș Curcanul* (un vers heterodox din 9,6)

ar fi fost de așteptat să găsim în *Luceafărul* 40 de versuri ritmate inexact, în loc de două cîte există efectiv. Nu lipsită de importanță este și constatarea că majoritatea licențelor din *Peneș Curcanul* constă în supărătoarea alăturare a două silabe accentuate (14 cazuri din totalul de 20), ceea ce nu se întîmplă nicăieri în *Luceafărul*. Față de cadența poticnită a acestora, versurile „greșit" ritmate ale lui Eminescu sînt de o admirabilă fluiditate, primul dintre ele („Marmoreele brațe") realizînd chiar o structură anapestică ce-i conferă o maiestate la care puține dintre versurile „corecte" ar putea aspira.

În defavoarea lui Alecsandri este și examinarea varietății tipurilor ritmice. Octosilabul iambic apare în *Luceafărul* în 38 de variante (a_1, a_2, a_3, a_4, a_5, a_6, a_7, a_8, b_1, b_3, c_1, c_2, c_3, c_4, c_5, c_6, c_7, c_8, d_1, d_2, d_3, d_4, d_5, d_6, d_7, e_1, e_2, e_3, e_4, f_2, f_3, g_1, g_2, g_3, g_4, i_1, i_2, k) față de numai 18 în *Peneș Curcanul* (a_1, a_2, a_3, a_4, a_5, a_6, a_7, a_8, c_1, c_2, c_5, c_6, c_7, e_1, e_2, f_3, g_1, g_2). Pe clase de tipuri, repartiția este procentual următoarea:

Tipul metric	a	b	c	d	e	f	g	i	k
Luceafărul	20,0	1,0	35,9	7,2	10,8	2,0	21,1	1,0	1,0
Peneș Curcanul	31,4	—	56,6	—	4,8	1,2	6,0	—	—

Se observă că tipul standard a = ∪− ∪− ∪− ∪− și schema banală c = ∪− ∪− ∪ ∪ ∪− în care ictusul dinaintea clausulei a dispărut sub presiunea ictusului forte următor (fenomen curent, constatat și de M. Kavková, și pe care l-am putea denumi *dezasimilare accentuală* prin analogie cu fenomenul fonetic omonim) acoperă la V. Alecsandri 88 % din text, pe cînd la Eminescu abia ceva mai mult de jumătate (55,9 %). Mișcarea largă, solemnă a strofei eminesciene se datorește în mare parte numărului însemnat de versuri cu numai două vîrfuri accentuale în loc de patru, aparținînd tipurilor:

f: ∪−∪∪∪∪− „Hyperion ce din genuni"
g: ∪∪∪−∪∪∪− „Cum izvorînd îl înconjor"
i: ∪∪∪−∪−∪∪ „E un adînc asemene"

Acestea sînt în *Luceafărul* de cinci ori mai frecvente decît în *Peneș Curcanul* (24,1 % față de 4,8 %).

Mai mult decît atît, poemul eminescian conține și două versuri de tipul extrem de rar k, ce nu mai comportă decît un singur accent, și anume cel obligatoriu al clausulei :

„Cum că eu sunt nemuritor"
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —
„Și ca să-ți fie pe deplin"

În domeniul heptasilabilor, deosebirile nu sînt la fel de importante, căci aici nu există decît 11 tipuri ritmice posibile, fiecare dintre poeme utilizînd cîte 10 dintre ele. Repartiția pe clase :

Tipul ritmic	x	y	z	w
Luceafărul	33,9	43,6	22,5	—
Peneș Curcanul	38,2	43,9	16,8	1,1

arată și aici o atracție mai mare la Eminescu pentru tipurile non-standard. Dacă schema banală y are cam aceeași frecvență la ambii poeți, în schimb raportul dintre tipul standard x (∪ — ∪ — ∪ — ∪) și cele non-standard z (∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪) și w (∪ ∪ ∪ ∪ — ∪) este de numai 1,5 în *Luceafărul* față de 2,14 în *Peneș Curcanul*.

Cum se reflectă pe planul lexicului deosebirile evidențiate mai sus ? Preponderența schemelor ritmice cu „substituții" presupune o diminuare a numărului de unități metrice (pseudo-picioare), număr strict egal cu cel al ictușilor. Astfel în *Luceafărul* cei 195 de octosilabi ar trebui teoretic să conțină $195 \times 4 = 780$ de silabe accentuate, adică tot atîtea pseudopicioare. Dar numai cele 39 de versuri de tip a sînt accentual saturate. Un număr de 107 versuri au doar 3 silabe accentuate (cele aparținînd tipurilor b, c, d și e), alte 47 — numai 2 silabe accentuate (tipurile f, g și i) și două versuri chiar o unică silabă accentuată (tipul k). În aceste condiții rămîn doar : $39 \times 4 + 107 \times 3 + 47 \times 2 + 2 \times 1 = 573$ accente și deci și unități

metrice în loc de 780. Odată cu scăderea acestui număr, crește proporțional lungimea medie a unităților, deoarece întinderea în silabe a textului nu s-a micșorat față de cea prevăzută de teorie. Pseudopicioarele devin mai complexe, de structuri mai variate, ceea ce nu poate rămîne fără urmări pe planul compoziției lexicale globale a textului. Să examinăm mai amănunțit acest fenomen.

Tipurile de unități ritmice posibile într-un octosilab iambic sînt, în notația din paragraful 1.1.12 : u, t, i, d, a_m, a_n, p_1, p_2, p_3, p_4, m_2, m_4, m_5, h_2, h_4, h_6, s_2, s_4, s_6, o_8. Prezența în vers a unuia sau altuia dintre ele depinde de formula ritmică a versului. Astfel, unitatea monosilabică — figurează de două ori în schema a_6 (∪ — ∪ | — | ∪ — ∪ | | —), o dată în a_2 (∪ — | ∪ — | ∪ — ∪ | —) și niciodată în a_1 (∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ —). Schemele de tip a nu pot conține pseudo-anapești ∪ ∪ —, care apar în schimb în schemele de tip c : $c_2 =$ ∪ — | ∪ — ∪ | ∪ ∪ — și $c_6 =$ ∪ — ∪ | — ∪ | ∪ ∪ —. Pseudo-mesomacrul IV ∪ ∪ ∪ — ∪ se întîlnește numai în versurile de tip $d_2 =$ ∪ — | ∪ ∪ ∪ — ∪ | —, $e_3 =$ ∪ ∪ ∪ — ∪ | — | ∪ —, $e_4 =$ ∪ ∪ ∪ — ∪ | — ∪ | —, $g_2 =$ ∪ ∪ ∪ — ∪ | ∪ ∪ — și $i_2 =$ ∪ ∪ ∪ — ∪ | — ∪ ∪, și așa mai departe.

Pornind de la distribuția în poem a schemelor ritmice se poate calcula atunci absolut precis distribuția unităților componente, a pseudo-picioarelor. Dacă notăm cu $|x_i|$ numărul versurilor de formulă ritmică a_i, relația ce ne dă, bunăoară, numărul total de pseudo-amfibrahi va fi :

$$|a_m| = |a_2| + |a_3| + |a_4| + |a_5| + 2|a_6| + |a_7| + |a_8| + |b_2| + |b_3| + |b_4| + |c_2| + |c_5| + |c_6| + |c_7| + |c_8| + |d_3| + |d_4| + |d_6| + |e_2| + |f_2| + |h_2|$$

Pentru cei 195 de octosilabi corect ritmați ai *Luceafărului* rezultă :

$$|a_m| = 7 + 8 + 1 + 6 + 14 + 2 + 2 + 0 + 1 + 0 + 15 + 6 + 21 + 10 + 2 + 2 + 3 + 4 + 5 + 1 + 0 = 110$$

Cu formule asemănătoare, ușor de stabilit pe baza inventarului schemelor ritmice, se determină cîte unități

de fiecare fel trebuie să conțină poemul. Dar din cunoașterea exactă a acestei repartiții nu rezultă în mod univoc, așa cum s-a menționat la începutul paragrafului, distribuția tipurilor de cuvinte, fiindcă intervine în plus libertatea construirii unităților în mai multe moduri, din elemente lexicale cu caracteristici diferite.

Și din acest punct de vedere, al inventivității combinatorice în constituirea unităților ritmice, Eminescu se dovedește superior predecesorului său. Cu excepția pseudoamfibrahului, ale cărui întruchipări sînt mai variate la Alecsandri, și a unității heptasilabice s_6 care nu are nici o ocurență în *Luceafărul* (e drept că nici în *Peneș Curcanul* nu apare decît o singură dată), toate celelalte unități cunosc sensibil mai multe tipuri de alcătuiri în poemul eminescian decît în balada bardului de la Mircești.

Astfel :

1° Unitatea monosilabică *u* poate fi constituită dintr-un cuvînt monosilabic „plin'' (cazul cel mai frecvent), ca de exemplu :

bolți în „Luceafărul'' strofa 3, versul 1 ; *foc* în *Peneș Curcanul* strofa 18, versul 5, dar și din două cuvinte, unul monosilabic, altul asilabic, situație întîlnită numai la Eminescu :

dă-mi *L* 73, 3

2° Pseudotroheul — ∪ se compune fie dintr-un cuvînt bisilabic paroxiton :

fată *L* 1, 4 ; *zece* *P.C.* 1, 2

fie din două cuvinte, unul bisilabic și altul asilabic :

bată-i *L* 46, 2 ; *brazdă-n* *P.C.* 20,2

fie, în fine, din două monosilabice (exclusiv în *Luceafărul*) :

arz-o *L* 47, 2 ;

3° Pseudoiambul ∪— cunoaște șapte tipuri de alcătuiri, dintre care șase comune ambelor poezii :

— două cuvinte monosilabice : *pe mări* *L* 4, 1 ; *de turci* *P.C.* 3, 3 ;

— un cuvînt asilabic și două monosilabice în ordinea $a + m + m$: *cu-al meu* *L* 20, 3 ; *ne-am dus* *P.C.* 3, 7 sau $m + a + m$: *să-mi fii* *L* 21, 4 ; *ei n-au* *P.C.* 15, 3 sau, în sfîrșit, $m + m + a$: *ia du-t'* *L* 48, 4 ; *căci nu-i* *P.C.* 1, 3 ;

— un cuvînt bisilabic oxiton : *văpăi* *L* 29, 1 ; *cîntînd* *P.C.* 4,2 ;

— un cuvînt asilabic și unul bisilabic în ordinea $a + m$: *s-anin* *L* 35, 2 ; *ș-aveam* *P.C.* 1, 8 ; și una prezentă numai la Eminescu și anume tot combinația precedentă, luată însă în ordinea $m + a$: *reia-mi* *L* 73, 1 ;

4° Pseudodactilul — ∪ ∪ constă de obicei dintr-un unic cuvînt proparoxiton : *rumene* *L.* 29, 1 ; *rănile* P.C. 24, 3, dar în *Luceafărul* se întîlnește și o formă compusă din două cuvinte, unul trisilabic, altul asilabic : *viețele-i* *L* 30, 1 ;

5° Pseudoamfibrahul ∪— ∪ cunoaște opt forme comune celor două poeme :

— un cuvînt trisilabic paroxiton : *luceafăr* *L* 13, 1 ; *stindardul* *P.C.* 22, 2 ;

— idem, precedat de un cuvînt asilabic : *s-aprinde* *L* 7, 1 ; *de-acasă* *P.C.* 3, 1 ;

— un cuvînt trisilabic urmat de unul asilabic : *dorința-i* *L* 5, 2 ; *oricine-n* P.C., 4, 1 ;

— un cuvînt monosilabic aton și unul bisilabic paroxiton : *din rude* *L* 1, 3 ; *ca șoimul* *P.C.* 1, 5 ;

— idem, însoțite de un cuvînt asilabic în ordinea $a + m + b$: *pe-o rază* *L* 13, 2 ; *de-a lumei* *P.C.* 7,5 ;

— ibidem, în ordinea $m + a + b$: *ce-ți pasă* *L* 97, 3 ; *să n-aveți* *P.C.* 5, 6 ;

— ibidem, în ordinea $m + b + a$: *o, cere-mi* *L* 72, 1 ; *chiar p* ..., 8 ;

— trei cuvinte monosilabice : *mai nu vrea* *L* 56, 4 ; *dar și noi* *P.C.* 11, 1 ;

În plus, la Alecsandri figurează alte patru combinații :

— un cuvînt bisilabic oxiton urmat de unul monosilabic : *plecat-am* *P.C.* 1, 1 ;

— idem, cu un cuvînt asilabic intercalat : *mînca-o-ar* *P.C.* 9, 6 ;

— un cuvînt trisilabic precedat și urmat de cîte unul asilabic : *s-abate-n* *P.C.* 18, 7 ;

— trei cuvinte monosilabice cu un cuvînt asilabic intercalat după primele două : *ah, da-o-ar* *P.C.* 24, 1 ;

6° Pseudoanapestul ∪ ∪ — prezintă atît variante comune celor două poezii, constînd în :

— un cuvînt trisilabic oxiton : *luminiș L* 10, 1 ; *Calafat P.C.* 9, 1 ;

— un cuvînt bisilabic ajutător aton urmat de un monosilabic accentuat : *fără saț L* 32, 3 ; *după el P.C.* 20, 7 ;

— un monosilabic aton urmat de un bisilabic oxiton : *la părinți L* 2, 1 ; *din Vaslui P.C.* 1, 1 ;

— idem, precedate de un cuvînt asilabic : *ce-ai deschis L* 36, 3 ; *s-au luptat P.C.* 15, 1 ;

— aceeași combinație ca mai sus, dar cu cuvîntul asilabic intercalat : *ca-n povești L* 1, 1 ; *să-mi îndrept P.C.* 24,1 ;

— trei cuvinte monosilabice : *ca pe prag L* 16, 1 ; *de la plug P.C.* 3, 1 ;

cît și patru variante ce figurează exclusiv în *Luceafărul :*

— trei cuvinte de cîte 0, 1 și 2 silabe în ordinea 0 + 2 + 1 : cu-ale ei *L* 88,1 ;

— idem, în ordinea 2 + 0 + 1 : *unde-n colț L* 3, 3 ;

— un cuvînt asilabic și trei monosilabice în ordinea *a + m + m + m : s-a tot dus L* 43, 1 ;

— idem, în ordinea *m + m + a + m : și să-mi dai L* 49, 3 ;

și o variantă prezentă numai în *Peneș Curcanul :*

— un cuvînt trisilabic oxiton precedat de unul asilabic : *pe-amîndoi P.C.* 14, 5 ;

7° Pseudopeonul I — ∪ ∪ ∪ nu apare decît la Eminescu sub forma unui cuvînt tetrasilabic anteproparoxiton : *falnicelor L* 3, 1 ;

8° Pseudopeonul II ∪ — ∪ ∪ are doar două tipuri comune :

— un cuvînt tetrasilabic proparoxiton : *luceafărul L* 21, 3 ; *năprasnica P.C.* 7, 2 ;

— un cuvînt monosilabic aton și unul trisilabic : *pe marginea L* 16, 2 ; *prin Dunărea P.C.* 10, 2 ;

față de patru aparținînd exclusiv *Luceafărului :*

— un cuvînt tetrasilabic și unul asilabic : *alunecă-n L* 8, 2 ;

— un cuvînt trisilabic și unul monosilabic : *întoarce-te L* 85, 2 ;

— idem, în ordine răsturnată, urmate de un cuvînt asilabic : *cu recile-i L* 8, 3 ;

— două cuvinte monosilabice și unul bisilabic intercalat : *și mumă-mea* L 19, 4 ;

și una poeziei lui Alecsandri :

— trei cuvinte de cîte 0, 1 și 3 silabe : *spre-a turcilor P.C.* 17, 4 ;

9° Pseudopeonul III ∪ ∪ — ∪ cunoaște pe lîngă cele patru variante comune alcătuite din :

— un cuvînt tetrasilabic paroxiton : *lumineză* L 27,4 *Mătrăgună P.C.* 3, 6 ;

— un cuvînt monosilabic și unul trisilabic : *și străluce L* 4, 2 ; *în renume P.C.* 2, 8 ;

— idem, precedate de un cuvînt asilabic : *și-o revarsă L* 86, 4 ; *pe-o ureche P.C.* 2, 4 ;

— două monosilabice și un bisilabic paroxiton: *să se culce L* 9, 2 ; *de pe munte P.C.* 1, 6 ;

un număr egal de combinații lexicale ce nu se întîlnesc decît în *Luceafărul :*

— o pereche de cuvinte bisilabice : *între stele L* 2,4 ;

— idem, cu un cuvînt asilabic intercalat : *care-l soarbe L* 70, 2 ;

— trei cuvinte de cîte 1, 0 și 3 silabe : *și-l îndreaptă L* 3, 2 ;

— cinci cuvinte de cîte 1, 0, 1, 2 și 0 silabe : *de s-ar stinge-n L* 79, 3 ;

10° Pseudopeonul IV ∪ ∪ ∪ — îmbracă numărul maxim de forme, 15 la Eminescu și 10 la Alecsandri, dintre care 8 sînt comune :

— un cuvînt monosilabic urmat de unul trisilabic : *de săptămîni L* 5, 3 ; *zău, nimănui* P.C. 1, 3 ;

— idem, precedate de un cuvînt asilabic : *ți-aș arăta L* 51, 1 ; *c-un moviloi P.C.* 14, 7 ;

— o pereche de cuvinte bisilabice : *lîngă catarg L* 84, 1 ; *lîngă Balcani P.C.* 2, 7 ;

— două cuvinte monosilabice și unul bisilabic în ordinea *m + m + b : să te socoți L* 76, 1 ; *ca să scăpăm P.C.* 3, 3 ;

— idem, în ordinea *m + b + m : dar dacă vrei L* 40, 1 ; *să fie șoim P.C.* 20, 4 ;

— ibidem, în ordinea *b + m + m: dacă nu știi L* 51, 1; *fără de glas P.C.* 18, 3;

— patru cuvinte monosilabice: *vrei să dau glas L* 82, 1; *iar să mă-ntorc P.C.* 24, 4;

— patru cuvinte de cîte 1, 0, 1 și 2 silabe: *și m-am născut L* 20, 4; *cînd mi-am luat P.C.* 23, 2.

Alte șapte tipuri figurează exclusiv în *Luceafărul:*

— un cuvînt tetrasilabic oxiton: *împărățești L* 1, 3;

— un cuvînt trisilabic aton urmat de unul monosilabic accentuat: *deasupra ei L* 25, 3;

— trei cuvinte de cîte 0, 1 și 3 silabe în ordinea 1 + + 0 + 3: *și s-arunca L* 14, 3;

— idem, în ordinea 1 + 3 + 0: *el tremura-n L* 11,2;

— un cuvînt asilabic, două monosilabice și unul bisilabic în succesiunea *m + m + a + b: ca să-ți încerci L* 47, 4;

— idem, în ordine răsturnată *b + a + m + m: care n-au chip* L 75, 4;

— cinci cuvinte de cîte 1, 1, 1, 0 și 1 silabă: *ca să nu-l pot L* 60, 4;

în timp ce două combinații se găsesc doar la Alecsandri:

— un cuvînt asilabic și unul tetrasilabic: *s-adimenea P.C.* 4, 3;

— patru cuvinte de cîte 0, 1, 1 și 2 silabe: *ș-ar fi crezut P.C.* 6, 2;

11° Pseudomesomacrul II ∪ — ∪ ∪ ∪ nu se află decît în *Luceafărul*, unde cunoaște trei variante:

— un cuvînt monosilabic urmat de unul tetrasilabic anteproparoxiton: *pe umerele L* 17, 4;

— idem, precedate de un cuvînt asilabic: *de-al valurilor L* 26, 3;

— aceeași combinație, dar cu cuvîntul asilabic postpus: *și insulele-n* L 82, 4;

12° Pseudomesomacrul IV ∪ ∪ ∪ — ∪ este de asemenea foarte bogat reprezentat. El apare sub următoarele 5 forme în ambele poeme:

— un cuvînt pentasilabic paroxiton: *singurătății* L 58, 4; *delaoaltă P.C.* 20, 8;

— un cuvînt monosilabic și unul tetrasilabic: *în orișicare L* 7, 2; *de admirare P.C.* 4, 4;

— două cuvinte monosilabice și unul trisilabic: *și din oglindă L* 10, 1; *și cu sergentul P.C.* 6, 6;

— trei cuvinte monosilabice și unul bisilabic: *și se tot duce L* 43, 1; *și cum la șanțuri P.C.* 17, 7;

— trei cuvinte de cîte 2, 1 și 2 silabe: *dară pe calea L* 23, 3; *față cu moartea P.C.* 16,4.

Luceafărul numără nu mai puțin de 9 forme specifice:

— un cuvînt bisilabic și unul trisilabic: *lîngă fereastră L* 2, 3;

— un cuvînt monosilabic și două bisilabice: *ca niște stepe L* 62, 2;

— idem, urmate de un cuvînt asilabic: *căci este sara-n L* 87, 1;

— trei cuvinte de cîte 0, 1 și 4 silabe: *pe-o sărutare L* 41, 2;

— patru cuvinte de cîte 1, 1, 0 și 3 silabe: *o să-i apară L* 7, 4;

— aceeași combinație în ordinea 1 + 0 + 1 + 3: *cînd ți-oi întinde L* 52, 3;

— idem, urmate de un cuvînt asilabic: *și m-aș întoarce-n L* 74, 2;

— cinci cuvinte de cîte 1, 1, 0, 1 și 2 silabe: *doar nu s-or pierde L* 63, 3;

— idem, dar în ordinea 1 + 1 + 1 + 0 + 2: *și ca și-n ziua L* 86, 3.

Alte patru tipuri se găsesc numai în *Peneș Curcanul:*

— un cuvînt pentasilabic paroxiton urmat de unul asilabic: *îmbrățișîndu-și P.C.* 13, 8;

— patru cuvinte de 1, 1, 3 și 0 silabe: *și cînd securea-i P.C.* 7, 8;

— patru cuvinte de 1, 1, 2 și 1 silabă: *cum se pîndește-o P.C.* 11, 2;

— cinci cuvinte de 1, 1, 1, 2 și 0 silabe: *cum să ne cadă-n P.C.* 11, 4.

13° Pseudomesomacrul V ∪ ∪ ∪ ∪ — posedă un singur specimen compus din trei cuvinte monosilabice urmate de unul bisilabic oxiton: *unde-au fost căzut L* 15, 1.

14° Unitatea hexasilabică accentuată pe a patra silabă ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ apare doar la Eminescu și are trei alcătuiri distincte :

— un cuvînt monosilabic și unul pentasilabic : *pe mișcătoarele L* 4, 3 ;

— două cuvinte monosilabice și unul tetrasilabic : *o, de luceafărul L* 50, 3 ;

— idem, dar în ordinea *m* + *t* + *m* : *cînd sărutîndu-te L* 53, 3 .

15° Unitatea heptasilabică anteproparoxitonă ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ figurează tot numai în *Luceafărul* și se compune din trei cuvinte monosilabice și unul tetrasilabic : *și din a chaosului L* 29, 3.

16° Unitatea heptasilabică paroxitonă ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ are o unică ocurență în Peneș Curcanul : *erau în sentinele P.C.* 14, 2.

17° Unitatea octosilabică oxitonă ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — are, ca și precedenta, extensiunea unui întreg vers și apare numai la Eminescu, în două variante :

— patru cuvinte monosilabice și unul tetrasilabic : *cum că eu sunt nemuritor L* 38, 3 ;

— șapte cuvinte de cîte 1, 1, 1, 0, 2, 1 și 2 silabe : *și ca să-ți fie pe deplin L* 55, 1.

Totalizînd, rezultă 98 de formațiuni lexico-ritmice distincte dintre care 43,9 % (43) se întîlnesc în ambele poezii. Aproape la fel de multe (42 adică 42,9 %) sînt specifice *Luceafărului* pe cînd numai 13,2 % (13) figurează exclusiv în *Peneș Curcanul*.

Nu lipsită de semnificație este dubla paralelă comparativă dintre cele două poeme, atît din punctul de vedere al componentelor metrice, cît și al celor lexicale. Tabelul de mai jos prezintă contribuția procentuală a fiecărui tip de unitate ritmică la constituirea textelor în discuție, versurile acatalectice, octosilabice și cele catalectice, heptasilabice, fiind considerate separat.

În ceea ce le privește pe cele dintîi, trebuie remarcat că, spre deosebire de *Peneș Curcanul*, în care unitatea dominantă este de tip iambic, lucru de așteptat într-o structură ritmică iambică, în *Luceafărul* predomină amfibrahii, ca o expresie a mișcării mai lente, unduitoare, a poemului

eminescian. Pe aceeași linie se înscrie observația că unitățile mai lungi de trei silabe sînt de două ori mai numeroase la Eminescu (36,7 %) decît la Alecsandri (18,3 %). În plus, ele se prezintă și sub forme mult mai variate : 11 tipuri distincte de unități de cîte 4, 5, 6, 7 și chiar 8 silabe față de numai 3 tipuri în *Peneș Curcanul*, și acestea dintre cele mai banale, precumpănitori numeric (patru cincimi din total) fiind peonii II și IV, care nu sînt în fond decît diiambi cu unul dintre accente estompat. Cadența energică, bătăioasă, a acestei ultime poezii se datorește și frecvenței mai ridicate (16,7 % față de 10,6 % în *Luceafărul*) a unităților suitoare prin excelență : pseudoanapeștii.

În versurile acatalectice, a căror tipologie este incomparabil mai săracă (principial sînt posibile numai 11 variante, în timp ce octosilabii cunosc mai mult de 50 !) diferențele dintre cele două texte sînt, prin forța lucrurilor, mici, aproape nesemnificative. Ar fi de semnalat poate o singură deosebire mai netă, în ceea ce privește peonii IV, de două ori mai numeroși la Eminescu. Cum o situație de același sens există și în versurile octosilabice, ne credem îndreptățiți să vedem în cota ridicată a peonilor IV o trăsătură generală a *Luceafărului*, ce trebuie pusă în legătură cu numărul însemnat de formule ritmice de tip g_1 (∪ ∪ ∪ — | ∪ ∪ ∪ —) :

„Ea îl privea cu un surîs"	*L* 11, 1
„El asculta tremurător"	*L* 14, 1
„Și s-arunca fulgerător"	*L* 14, 3
„Și din adînc necunoscut"	*L* 15, 3
„Dar dacă vrei cu crezămînt"	*L* 40, 1
„— Dacă nu știi, ți-aș arăta"	*L* 51, 1
„De te înalț de subsuori"	*L* 53, 3
„Să ne privim nesățios"	*L* 54, 3
„Ea-l asculta pe copilaș"	*L* 56, 1
„Și rușinos și drăgălaș"	*L* 56, 3

Lectura comparativă a acestor versuri ritmic identice evidențiază existența unor deosebiri de tempo, în realizarea cărora numărul și lungimea cuvintelor au un impor-

Unităţi metrice		u	t	i	d	a_m	a_n
Versuri octosilabice	Luceafărul	5,0	4,0	20,4	2,1	21,2	10,6
	Peneş Curcanul	3,6	6,9	28,3	0,4	25,8	16,7
Versuri heptasilabice	*Luceafărul*	1,2	8,6	10,0	—	40,4	—
	Peneş Curcanul	0,8	11,9	10,6	—	37,1	—

tant cuvînt de spus. La egalitate de silabe şi accente, pare mai iute, mai vioi, versul ce conţine mai multe cuvinte pe cînd cel alcătuit din unităţi lexicale mai lungi, şi implicit mai puţine, lasă impresia de lentoare, de solemnitate. Cu greu s-ar putea contesta că un vers ca „— Dacă nu ştii, ţi-aş arăta" are un plus de vivacitate faţă de maiestuosul „Călăuzind singurătăţi" şi chiar dacă diferenţele nu constau numai în numărul cuvintelor (de indiscutabilă însemnătate este aici şi contrastul timbral dintre vocalismul mai deschis al primului vers, bazat în principal pe *a*-uri şi tonul învăluit, dominat de *ă*-uri şi *u*-uri, al celui de al doilea*), tempoul lecturii depinde în mod cert şi de acest număr. Iată încă un motiv pentru care realizarea lexicală a constituenţilor ritmici contează şi trebuie cunoscută atît în detaliile alcătuirilor individuale cît şi global, statistic.

* Fascinaţia exercitată de acest vers, după opinia noastră unul dintre cele mai împlinite ce s-au scris în românește, provine neîndoielnic şi din simetria distribuţiei vocalelor, susceptibile de o lectură palindromică: *ă, ă, u, i, i, u, ă, ă*

p_1	p_2	p_3	p_4	m_2	m_4	m_5	h_4	h_6	s_4	s_6	o_8
0,5	3,6	0,8	16,7	0,6	10,0	0,3	1,9	0,4	0,9	—	1,0
—	0,6	—	13,9	—	3,8	—	—	—	—	—	—
—	5,0	14,1	10,8	0,7	9,2	—	—	—	—	—	—
—	3,9	16,7	5,1	—	12,8	—	—	—	—	1,1	—

Din acest din urmă punct de vedere situaţia celor două poezii analizate e prezentată în tabelul de la pag. 228.

Am putea urmări aici două tipuri de aspecte. Pe de o parte completarea şi în domeniul lexical a comparaţiei dintre cele două poeme. Chestiunea ţine de analiza stilistică şi, deşi nu ne preocupă aici în mod special, nici nu poate fi trecută cu vederea atunci cînd se urmăreşte evaluarea corectă a ponderii fiecărui factor în constituirea relaţiei ritm-limbă. După cum se vede din tabelul de mai sus, în general diferenţele nu sînt mari. Pe ansamblu, singurele trăsături specifice ar fi abundenţa relativă în *Peneş Curcanul* a cuvintelor bisilabice oxitone (17,6 % faţă de 9,6 %) şi a celor tetrasilabice paroxitone (6,5 % faţă de 3,3 %), aceasta din urmă compensată de prezenţa în *Luceafărul* a unui număr mai mare de cuvinte tetrasilabice proparoxitone şi oxitone (în total 5 % faţă de 1,2 %).

În ceea ce priveşte prima dintre deosebirile semnalate, ea se datoreşte în primul rînd numărului mare de verbe la imperfect (*stătea, ziceau, răcnea, cînta, chiteam, zvîrleam, trăgeam, loveau, ferbea* etc), gerunziu (*purtînd, cîntînd, rîzînd, trăsnind, trecînd murind, făcînd, sărind*) şi participiu (*trecut, rămas, găsit, plecat, răzbit, luptat, împuns, închis, trezit* etc) cerute de conţinutul esenţialmente epic al poeziei lui Alecsandri. Prezenţa în *Peneş Curcanul* a unor adjective derivate fie prin prefixare (*nemiloasă,*

TIPURI DE CUVINTE	versuri octosilabice				versuri heptasilabice				TOTAL			
	Luceafărul		Peneș Curcanul		Luceafărul		Peneș. Curcanul		Luceafărul		Peneș Curcanul	
	nr.	%	nr.	%	nr.	%	nr.	%	nr.	%	nr.	%
asilabice	63	—	30	—	66	—	23	—	129	—	53	—
monosilabice atone	400	25,5	157	23,6	312	22,8	127	20,4	712	24,3	284	22,1
monosilabice accentuate	200	12,8	80	12,0	72	5,3	21	3,4	272	9,3	101	7,8
bisilabice atone	17	2,2	4	1,2	12	1,8	2	0,6	29	2,0	6	0,9
bisilabice paroxitone	130	16,8	55	16,6	201	29,5	93	29,9	331	22,6	148	23,0
bisilabice oxitone	108	13,8	85	25,6	33	4,8	28	9,0	141	9,6	113	17,6
trisilabice atone	2	0,4	—	—	—	—	—	—	2	0,2	—	—
trisilabice proparoxitone	18	3,5	1	0,5	6	1,3	5	2,4	24	2,5	6	1,4
trisilabice paroxitone	38	7,3	21	0,5	95	20,9	38	18,3	133	13,6	59	13,8
trisilabice oxitone	45	8,7	19	8,6	13	2,9	2	1,0	58	5,9	21	4,9
tetrasilabice anteproparoxitone	5	1,3	—	—	2	0,6	—	—	7	1,0	—	—
tetrasilabice proparoxitone	11	2,8	1	0,6	7	2,0	1	0,6	18	2,5	2	0,6
tetrasilabice paroxitone	7	1,8	1	0,6	17	5,0	20	12,8	24	3,3	21	6,5
tetrasilabice oxitone	11	2,8	2	1,2	7	2,0	—	—	18	2,5	2	0,6
pentasilabice proparoxitone	1	0,3	—	—	—	—	—	—	1	0,2	—	—
pentasilabice paroxitone	—	—	—	—	3	1,1	2	1,6	3	0,5	2	0,8
	1056	100	456	100	846	100	362	100	1902	100	818	100

nevăzută), fie prin sufixare *(păgînească, pămîntească, vitejească)* ca și a unor infinitive lungi *(admirare, risipire, fîlfîire)* constituie, alături de întîmplarea că unele substantive din sfera semantică a luptei armate sînt tetrasilabice paroxitone *(sentinele, baionete, iatagane, parapete, căpitanul)* cauza relativei răspîndiri a acestui din urmă tip. În *Luceafărul* frecvența ridicată a însuși cuvîntului ce dă titlul poemului ca și cea a substitutului său mitologic *(Hyperion)* ridică apreciabil cota cuvintelor tetrasilabice proparoxitone, în timp ce numărul sporit al celor oxitone este datorat pe de o parte unor adjective derivate *(împărătești, tremurător, necunoscut, încununat, fulgerător, nemuritor, nemișcători, nemărginit, rătăcitor)*, iar pe de alta cîtorva gerunzii ca *alunecînd, călătorind, călăuzind.*

Aspectul care ne interesează însă mai mult în acest cadru privește modul cum se întrupează în cuvînt o anumită structură ritmică. În ce măsură alegerea unui plan ritmic îl constrînge pe poet la utilizarea unui material lexical cu trăsături formale determinate? În cazul că asemenea constrîngeri există, între cuvintele ce alcătuiesc versurile acatalectice și cele aparținînd versurilor catalectice trebuie să se înregistreze, tipologic vorbind, anumite decalaje statistice.

Știm de pildă că, oricum am descompune în secvențe monoaccentuate un vers iambic heptasilabic, printre unitățile rezultante nu se pot număra cele pe care le-am numit pseudodactil (— ∪ ∪), pseudopeon I (— ∪ ∪ ∪), pseudomesomacri I (— ∪ ∪ ∪ ∪), III (∪ ∪ — ∪ ∪) și V (∪ ∪ ∪ ∪ —) precum și nici un tip de unitate hexasilabică. Consecința în plan lexical a acestei stări de lucruri este imposibilitatea utilizării în vers a anumitor tipuri de cuvinte, ca: cele tetrasilabice anteproparoxitone, cele pentasilabice oxitone și proparoxitone sau cele hexasilabice. Cuvintele *umerele, valurilor, chaosului, mișcătoarele* spicuite din *Luceafărul* nu pot aparține decît unor versuri acatalectice, octosilabice, deci de rang impar în organizarea strofică. Lungimea și tipul lor accentual le exclud din zona complementară, a versurilor cu soț, dar de măsură impară, heptasilabică. În această privință discriminarea este evidentă.

Nu la fel stau însă lucrurile cu trisilabicele proparoxitone. În măsura în care corespund pseudodactililor, ele ar trebui să fie prohibite, însă împrejurarea că pot participa la alcătuirea unității tetrasilabice numite pseudopeon II le permite să figureze în vers cu condiția să aparțină unor atari formațiuni. Așa se întîmplă în *Luceafărul* cu unele cuvinte ca *marginea* (*pe marginea L* 16, 2), *scînteie* (*ce scînteie-n L* 18,4), *razele* (*cu razele-i L* 25, 4), *liniștea* (*din liniștea L* 58, 2). Posibilitatea de a asocia în mod diferit cuvintele în cadrul constituenților ritmici conferă așadar un grad suplimentar de libertate opțiunii lexicale a poetului. Relativ îndepărtate în ceea ce privește tabloul unităților metrice componente, versurile de formule ritmice diferite ale unui poem (în cazul nostru cele de măsuri diferite, de 8 și 7 silabe) se apropie pe planul componenței lor lexicale, fără însă ca toate barierele să poată fi abolite. Va exista prin urmare întotdeauna o neuniformitate în distribuția tipurilor de cuvinte, dar nu de aceeași amplitudine ca cea a distribuției unităților metrice. Măsura cantitativă a acestui fenomen se poate obține printr-un calcul al corelației informaționale dintre versurile acatalectice și cele catalectice. Metoda matematică, datorată acad. Octav Onicescu ([62], pag. 22) constă pe scurt în următoarele :

Se definește drept *energie informațională* a unui sistem S cu n stări $s_1, s_2, s_3 \ldots s_n$, avînd ponderile (frecvențele, probabilitățile), respectiv, $p_1, p_2, p_3 \ldots p_n$ suma pătratelor acestor ponderi :

$$E = p_1^2 + p_2^2 + p_3^2 + \ldots + p_n^2 \text{ unde } p_1 + p_2 + p_3 + \ldots \ldots p_n = 1$$

Împărțind fiecare pondere cu radicalul energiei informaționale se obțin *ponderile reduse :*

$$\pi_1 = \frac{p_1}{\sqrt{E}}, \quad \pi_2 = \frac{p_2}{\sqrt{E}}, \quad \pi_3 = \frac{p_3}{\sqrt{E}}, \quad \ldots \pi_n = \frac{p}{\sqrt{E}}$$

Fie acum două sisteme S și T ale căror stări sînt caracterizate de ponderile reduse : $\pi_1, \pi_2, \pi_3 \ldots \pi_n$ și, respectiv $\sigma_1, \sigma_2, \sigma_3, \ldots \sigma_n$. Se numește *coeficient de corelație informațională* suma de produse :

$$R_{S,T} = \pi_1\sigma_1 + \pi_2\sigma_2 + \pi_3\sigma_3 + \ldots + \pi_n\sigma_n$$

Parametrul $R_{S,T}$ permite estimarea gradului de „asemănare" a sistemelor S și T. Cînd S se identifică cu T, coeficientul de corelație informațională atinge valoarea sa maximă : $R_{S,T} = 1$.

Cu ajutorul acestui parametru se poate determina întrucît versurile octosilabice seamănă cu cele heptasilabice ale aceleiași poezii, atît sub raportul unităților metrice cît și al tipurilor de cuvinte ce le compun. În primul caz, stările sistemului sînt pseudopicioarele iar ponderile — frecvențele relative ale acestora. Coeficienții de corelație au valorile :

$R = 0{,}787$ pentru *Luceafărul* și

$R = 0{,}709$ pentru *Peneș Curcanul*

cifre ce denotă o mai mare omogenitate ritmică în poemul eminescian. Discrepanța inevitabilă dintre versurile acatalectice și perechile lor trunchiate apare aici sensibil atenuată, ceea ce va trebui să se reflecte și pe planul constituenților lexicali. În acest al doilea caz, stările sistemului sînt cele 16 tipuri de cuvinte, diferențiate după lungimea în silabe și după locul accentului, iar ponderile, evident — frecvențele corespunzătoare. Rezultă :

$R = 0{,}848$ pentru *Luceafărul*

și

$R = 0{,}777$ pentru *Peneș Curcanul*

În ambele texte materialul lexical prezintă, după cum se vede, un plus de uniformitate față de structura ritmică. Poeții vorbesc, atîta cît se poate, aceeași sau aproape aceeași limbă pe tot cuprinsul poemului lor în ciuda obstacolelor pe care deosebirile metrice le ridică în calea acestui deziderat. Ei promovează un soi de democrație lexicală menită să atenueze efectele inegalității metrice. Nivelul de omogenitate obținut de Eminescu este, ca și în cazul altor parametri discutați aici, superior celui realizat de Alecsandri.

1.2. RIMA

Perspectiva formală și formalizantă sub semnul căreia stă întregul nostru demers de investigare a structurilor versificației românești limitează în mod deliberat analiza problematicii rimei. Spre deosebire de alte cercetări, care aveau în vedere atît aspecte fonologice cît și morfologice, semantice și chiar sintactice, cea de față este voit neexhaustivă, ba chiar unilaterală, deoarece se rezumă la fenomenul rimării, lăsînd la o parte studiul cuvintelor rimă. Distincția, netă, deși multă vreme ignorată de prozodiști, este limpede exprimată în cercetarea valoroasă a Doinei Dascălu și a lui Crișu Dascălu [27], „[. .] din punctul de vedere al nostru, rima se înscrie în rîndul fenomenelor fonologice, fiind, întocmai ca și fonemele, un semn *monoplan. Cuvintele-rimă* (sau cuvintele *purtătoare de rimă*, cum mai sînt ele numite) sînt cuvintele care conțin o secvență finală comună; ele pot fi studiate drept semne *biplane*, deci și din punctul de vedere al semnificației lor".

Potrivit acelorași autori: „Convenind că acest termen acoperă o *realitate fonologică* monoplană, înseamnă că rima nu este o *relație* ci o *recurență*". Două lucruri sînt de reținut din aceste citate:

Mai întîi — plasarea problemei pe planul fonologiei, căci rima se realizează la nivel acustic iar nu grafic, vizual. Apoi conceperea rimei ca simplă repetare a unei secvențe fonematice, repetare ce nu înseamnă punere în corespondență, asociere, relație, decît la un nivel diferit, superior, atît ca extensiune cît și ca adîncime, celui al rimei propriu-zise. Cuvintele, versurile contractează relații rimice, rimele înseși nu, ele *revin* și atîta tot.

Cu privire la această revenire, trebuie spus că ea nu poate fi înțeleasă corect decît în cadrul unei teorii a ritmului. Tradiția, încă în vigoare, de a studia cele două principale elemente formale ale versificației, ritmul și rima, în mod total separat, ca sisteme închise, monadice, întunecă adevărata esență a fenomenului rimării.

Or, însuși faptul că pertinizarea rimei în versificația europeană medievală a coincis în timp cu trecerea la principiul organizării silabo-tonice a ritmului poetic ar fi trebuit să dea de gîndit cercetătorilor versului. Utilizăm

în mod intenționat termenul de *pertinizare* și nu cel de *apariție*, căci, așa cum o probează nenumărate exemple din poezia latină clasică*, ocurențe sporadice ale rimei au existat dintotdeauna. Statistic vorbind, ele trebuiau chiar în mod necesar să existe, avînd în vedere numărul limitat de grupuri fonematice din orice limbă, ceea ce obligă la repetarea lor cînd textul depășește o anumită lungime. Dar aceste repetări de secvențe sonore, deși „rime", nu pot fi receptate ca atare decît în condiții pe care versificația cantitativă nu le asigura. Abia odată cu reconsiderarea fundamentului ritmic al versului prin înlocuirea criteriului cantității vocalice cu cel al accentului, rima se „pertinizează", începe să fie percepută drept element distinctiv al poeziei în raport cu proza.

Posibilitatea sesizării rimei este strict legată de amplasarea ei într-o poziție favorizantă a versului, în clausulă. Dar clausula nu s-a afirmat drept un topos privilegiat decît odată cu diferențierea accentuală ce a condus la apariția ictusului forte, ale cărui proprietăți deosebite le-am analizat în capitolul precedent. Rima nu este cu adevărat rimă decît în măsura în care conține vocala lovită de ictusul forte al versului. Orice altă repetare de grupuri fonematice în cuprinsul unei strofe rămîne atît de puțin pregnantă încît trece aproape întotdeauna neobservată. În strofa:

„— Arald, nu vrei tu fruntea pe sînul *meu* s-o culci?
Tu *zeu* cu ochii negri... o, ce frumoși ochi ai!
Las' să-ți înlănțui gîtul cu părul *meu* bălai,
Viața, tinerețea mi-ai prefăcut-o-n rai,
Las' să mă uit în ochii-ți ucizător de dulci"

cuvintele subliniate „rimează", dar faptul nu este sesizat în genere la lectură și, în orice caz, chiar dacă ar fi (nu contestăm că pot exista cititori cu un auz mai vigilent decît al nostru) nu au același relief cu rima *-ulci*, deși aceasta din urmă are un interval de revenire incomparabil

* cîteva pot fi găsite la M. Bordeianu ([20] pag. 208)

INSTITUTUL POLITEH. — BIBLIOTECA — BUCUREȘTI

mai lung, 52 de silabe, ceea ce ar trebui să pună în principiu la grea încercare memoria lectorului *. Rimele zise „interioare" nu dezmint această observație, ci, dimpotrivă, o întăresc, deoarece ele sînt legate de al doilea ictus forte al versului, cel corespunzător cezurii.

Opinia noastră vine aici în contradicție cu o prejudecată adînc înrădăcinată privind funcția metrică a rimei. Pe urmele lui Grammont care observa că „Rima avertizează urechea că un grup ritmic este complet și că un altul va veni", aproape toți metricienii noștri mai recenți consideră drept un rol important al rimei cel de marcare a măsurii. Rima ar fi, după ei, borna metrică ce ne semnalează încheierea versului **. Însă, în lumina concepției generative asupra ritmului poetic expuse în prima parte a cărții, lucrurile par să stea exact invers. Nu versul este simțit drept încheiat din pricina ocurenței rimei, ci, dimpotrivă, aceasta din urmă este percepută ca rimă tocmai datorită amplasării sale la fine de vers. Elementul care anunță sfîrșitul versului este ictusul forte, nu rima. El există, cu exact aceleași consecințe asupra structurii ritmice, și în versul alb. Ni se pare greu de crezut că cineva s-ar putea înșela cu privire la limitele versurilor unei poezii riguros ritmate numai fiindcă îi lipsesc rimele.

Și, la drept vorbind, problema se pune absolut în același fel și în cazul poeziilor rimate, în care cititorul recunoaște măsura primului vers cu mult înainte de a ajunge cu lectura la acel punct al strofei unde, odată cu repetarea unui anumit grup sonor, va descoperi rima în funcție de care ar trebui să redimensioneze, a posteriori, versul. După opinia noastră, raporturile ritm-măsură-rimă se prezintă, pe scurt, astfel :

1. Din regulile de generare a structurii ritmice, rezultă localizarea ictușilor forte în șirul neîntrerupt al pozițiilor silabice.

---

* De fapt, îngrijorarea noastră, simulată, este neîntemeiată, fiindcă pentru a „prinde" rima, cititorul n-are de reținut decît clausulele, ceea ce și face în mod obișnuit, dacă nu urmărește în mod expres alte tipuri de corespondență.

** Teză susținută la noi încă pe la începutul secolului de Th. Sperantia [70].

2. Amplasarea ictușilor definește măsura, ultima poziție marcată a versului corespunzînd întotdeauna unui ictus forte.

3. Secvența fonematică ce conține ictusul forte este clausula și ea dă naștere, prin repetare, rimei. Față de alte coincidențe sonore abia perceptibile, din cuprinsul versului, clausula are o asemenea pregnanță încît în interiorul ei „sar în ochi" pînă și potrivirile acustice aproximative, ce stau la baza asonanței și a contrasonanței (v. capitolul 2.2), clase mai largi care includ rima ca pe un caz particular *.

Sînt precizări strict necesare pentru înțelegerea modelului rimei pe care încercăm să-l construim în paragraful următor.

1.2.1. Modelarea corespondenței rimice

Vorbind despre rimă ne situăm în planul substanței sonore a versului, adică a ceea ce am numit în prima parte a lucrării nivelul I al textului. Elementele constitutive ultime ale acestui nivel sînt fonemele limbii române. O submulțime a acestora, clasa vocalelor, posedă un statut aparte. În context, vocalele sînt susceptibile de două stări diferite, starea neaccentuată și starea accentuată. Din rațiuni de comoditate, vom conveni să considerăm că, în loc de cîteva unități cu dublu statut, avem de două ori mai multe elemente cu proprietăți ușor diferite, fiecare vocală neaccentuată avîndu-și pandantul accentuat. Totalitatea fonemelor de tip vocală va fi atunci $V = \{a, \acute{a}, e, \acute{e}, i, \acute{i}, \breve{a}, \acute{\breve{a}}, \hat{i}, \acute{i}, o, \acute{o}, u, \acute{u}\}$. Mulțimea V apare ca reuniunea a două submulțimi V_1 și V_2, prima cuprinzînd variantele neaccentuate, a doua — pe cele accentuate ale vocalelor :

$$V_1 = \{a, e, i, \breve{a}, \hat{i}, o, u\} \quad V_2 = \{\acute{a}, \acute{e}, \acute{i}, \acute{\breve{a}}, \acute{i}, \acute{o}, \acute{u}\}$$

---

* În mod paradoxal, Doina și C. Dascălu ([27], pag. 48), de acord cu Al. Toșa [78], susțin contrariul : „[...] termenul *rimă* se așează față de *asonanță* în relația dintre gen și specie : și-o subordonează"

Desemnînd prin C mulțimea consoanelor și a semivocalelor*, putem scrie totalitatea fonemelor sub forma reuniunii : $F = V \cup C = V_1 \cup V_2 \cup C$

În mulțimea F definim o operație de juxtapunere a elementelor. Prin aplicarea succesivă a acestei operații se obțin șiruri de elemente pe care le vom numi *lanțuri*. Mulțimea lanțurilor construite cu ajutorul elementelor din F este *vocabularul universal* pe alfabetul F. Îl vom nota cu $U(F)$.

Fie lanțul :

$$\mu = x_1 x_2 x_3 \dots x_l \quad \text{cu} \quad x_1, x_2, x_3, \dots x_l \in F \quad \text{și} \quad \mu \in U(F)$$

Valoarea l se mai numește *lungimea lanțului*. Să observăm că ea este dată de numărul total de ocurențe, ce poate fi cu mult mai mare decît numărul elementelor distincte ale lanțului, deoarece un același element poate figura în lanț de un număr nelimitat de ori. De aici încolo vom desemna întotdeauna prin $l(\mu)$ lungimea unui lanț μ.

Apare ca naturală extinderea operației de juxtapunere de la elemente la lanțuri. Astfel, dacă :

$$\alpha = x_1 x_2 \dots x_{l_1} \quad \text{și} \quad \beta = y_1 y_2 \dots y_{l_2}$$

sînt două lanțuri pe alfabetul F, de lungime l_1 și, respectiv, l_2, prin juxtapunerea lor se obține lanțul :

$$\gamma = x_1 x_2 \dots x_{l_1} \, y_1 y_2 \dots y_{l_2}$$

de lungime $l_1 + l_2$.

Se vede că atît α și β cît și γ sînt elemente ale vocabularului universal definit pe F : $\alpha, \beta, \gamma \in U(F)$. Pentru mulțimea $U(F)$ operația de juxtapunere a lanțurilor este deci o lege internă, în sensul că aplicarea ei nu ne scoate în afara mulțimii $U(F)$. În schimb, juxtapunerea definită în F producea, pornind de la elemente aparținînd lui F, obiecte exterioare acestei mulțimi : lanțurile pe F. Fiind vorba de operații întrucîtva diferite, vom numi *conate-*

* Din punctul de vedere al analizei întreprinse aici ele pot fi tratate împreună întrucît nu sînt nici unele nici altele susceptibile de a primi accent.

mare juxtapunerea aplicată lanțurilor. Distingem, așadar, elementul $x \in F$ de lanțul $\overline{x} \in U(F)$ obținut prin juxtapunerea lui x cu un element de efect nul $\varepsilon \in F$ pentru care :

$$\overline{x} = \varepsilon x = x \varepsilon$$

Obiectele x și $\overline{x}$ diferă între ele în măsura în care aparțin la două mulțimi disjuncte : $x \in F$ și $\overline{x} \in U(F)$. Lungimea lanțului $\overline{x}$ este, prin definiție, egală cu unitatea, în timp ce pentru x noțiunea de lungime nu are sens, căci x nu este un lanț.

Fie acum v un element din mulțimea V_2 a vocalelor accentuate, $v \in V_2$, și $\overline{v}$ lanțul de lungime unitară corespunzător lui v. Vom numi *secvență monoaccentuată* pe alfabetul F lanțul :

$$\lambda = \alpha \overline{v} \beta \quad \text{unde} \quad \overline{v} \in U(V_2) \quad \text{și} \quad \alpha, \beta \in U(C \cup V_1)$$

O secvență monoaccentuată se compune prin urmare din două șiruri de foneme consonantice, semivocalice sau vocalice neaccentuate ce încadrează la stînga și la dreapta o vocală accentuată.

Mulțimea tuturor lanțurilor λ posibile pentru orice $\alpha, \beta \in U(C \cup V_1)$ și orice $v \in V_2$ va fi, prin definiție, *vocabularul accentuat universal* $W(F)$ pe alfabetul F.

Cîteva exemple vor ajuta la clarificarea sensului definițiilor de mai sus. Lanțul λ = universitáte este o secvență monoaccentuată pe alfabetul F, în care α = universit, $\overline{v}$ = á și β = te. La fel, λ = prozodíe se compune din sublanțurile α = prozod, $\overline{v}$ = í și β = e.

Cazuri ca λ = ínimă și λ = basmá ne atrag atenția asupra necesității de a admite existența în $U(F)$ a lanțului de efect nul $\overline{\varepsilon}$, cu ajutorul căruia aceste două cuvinte sînt analizate astfel :

1° $\alpha = \overline{\varepsilon} \quad \overline{v} =$ í, $\quad \beta =$ nimă
2° $\alpha =$ basm, $\overline{v} =$ á, $\beta = \overline{\varepsilon}$

Constituenții ritmici numiți în mod convențional pseudopicioare și analizați în paragrafele 1.1.11. și 1.1.14. nu sînt altceva decît *secvențe monoaccentuate pe alfabetul F*. Ceea ce nu înseamnă că cele două noțiuni se suprapun. Definiția secvenței monoaccentuate fiind strict formală,

în sensul că ignoră aspectele semantice, atît un grup de cuvinte cît și un cuvînt izolat sau chiar numai un fragment de cuvînt sînt și ele *secvențe monoaccentuate*. Versul eminescian :

„Kum kă jeu sunt nemuritór"*

este o secvență monoaccentuată în care

α = kum kă jeu sunt nemurit, $\bar{v}$ = ó și β = r

după cum și λ = nt nemuritó sau λ = itór sînt tot secvențe monoaccentuate, ce diferă prin alcătuirea sublanțurilor α și β. În primul caz α = nt nemurit, $\beta = \overline{\text{ɛ}}_{\text{r}}$, iar în al doilea — α = it, β = r. În acest sens totalitatea cuvintelor unui dicționar al limbii române în care s-au marcat vocalele accentuate constituie o submulțime a vocabularului accentuat universal $W(F)$.

Evident, într-un dicționar sînt consemnate și cuvinte principial atone cum ar fi instrumentele gramaticale. Descompunerea lor în sublanțuri este susceptibilă de mai multe interpretări. Prepoziția *spre* poate fi analizată, de pildă, în următoarele feluri :

1.	α = $\overline{\varepsilon}$	$\bar{v}$ = $\overline{\varepsilon}$	β = spre
2.	α = s	$\bar{v}$ = $\overline{\varepsilon}$	β = pre
3.	α = sp	$\bar{v}$ = $\overline{\varepsilon}$	β = re
4.	α = spr	$\bar{v}$ = $\overline{\varepsilon}$	β = e
5.	α = spre	$\bar{v}$ = $\overline{\varepsilon}$	β = $\overline{\varepsilon}$

După aceste cîteva elemente introductive, putem trece la definirea riguroasă a conceptului de rimă. Vom spune că două secvențe monoaccentuate $\lambda_1 = \alpha_1\bar{v}_1\beta_1$ și $\lambda_2 = \alpha_2\bar{v}_2\beta_2$ *rimează* dacă $v_1 \equiv v_2$ și $\beta_1 \equiv \beta_2$. (1)

Exemple : λ_1 = skafándru și λ_2 = polikándru rimează, dat fiind că $v_1 \equiv v_2$ = á și $\beta_1 \equiv \beta_2$ = ndru ;

λ_1 = am văzut-o și λ_2 = Plúto rimează de asemenea (Coșbuc) căci $v_1 \equiv v_2$ = ú și $\beta_1 \equiv \beta_2$ = to.

De remarcat că utilizarea conceptului de secvență monoaccentuată în locul celui de cuvînt-rimă permite încadrarea rimelor compuse în sistemul general al rimei

* Cadrul fonologic al discuției ne-a obligat să îl transcriem în notația specifică.

fără să fie necesare amendarea sau completarea definiției rimării.

Condiția (1) de mai sus constituie cerința minimă pentru ca o pereche de secvențe să rimeze. Ea corespunde la ceea ce se numește în majoritatea lucrărilor românești de prozodie *rimă suficientă*. După cum se știe însă, corespondența fonologică dintre tranșele sonore ce rimează poate depăși și depășește adesea acest minim obligatoriu. Noțiunea de sublanț final maximal preluată din ([59], pag. 64) ne permite să dăm o definiție mai completă și totodată mai fină a rimei.

1.2.2. Criterii de ierarhizare a rimelor : bogăția și adîncimea

Fiind dat un lanț μ, vom spune că ω este un sublanț final al lui μ, dacă există un lanț γ astfel încît :

$$\mu = \gamma\omega$$

Un sublanț final ω comun la două lanțuri distincte μ și ν se zice *maximal* dacă μ și ν nu admit un alt sublanț final comun ω' de lungime mai mare decît ω. Dacă :

$$\mu = \gamma\omega \quad \text{și} \quad \nu = \gamma'\omega$$

condiția de maximalitate a sublanțului ω este echivalentă cu afirmația că γ și γ' nu admit nici un sublanț final comun.

Într-adevăr, dacă σ ar fi un sublanț final comun pentru γ și γ', ar trebui să existe două sublanțuri δ și δ', în așa fel încît :

$$\gamma = \delta\sigma \quad \text{și} \quad \gamma' = \delta'\sigma$$

Dar atunci putem scrie :

$$\mu = \gamma\omega = \delta\sigma\omega \quad \text{și} \quad \nu = \gamma'\omega = \delta'\sigma\omega$$

și se observă că μ și ν admit sublanțul final comun $\omega' = \sigma\omega$ mai lung decît ω, ceea ce contrazice ipoteza conform căreia ω era un sublanț final maximal.

Fie acum n secvențe monoaccentuate care rimează între ele potrivit definiției din paragraful precedent :

$$\lambda_1 = \alpha_1\bar{v}\beta, \quad \lambda_2 = \alpha_2\bar{v}\beta, \ \ldots\ldots, \ \lambda_n = \alpha_n\bar{v}\beta$$

Se numește *rimă* sublanțul final maximal comun lanțurilor $\lambda_1, \lambda_2, \ldots, \lambda_n$. Dacă γ este sublanțul final maximal al lanțurilor $\alpha_1, \alpha_2, \ldots, \alpha_n$, rima va avea forma :

$$\rho = \gamma\bar{v}\beta$$

Lungimile lanțurilor γ și, respectiv, ρ constituie indicii cantitativi ai *bogăției* și *adîncimii* rimei.

Cînd $l(\gamma) = 0$, adică $\gamma = \bar{\varepsilon}$ (lanțul vid), se spune că rima este suficientă. Numim *rimă bogată de ordinul k* rima ρ pentru care $l(\gamma) = k > 0$.

Exemple :

$k = 0$ (rimă suficientă) : teátru — pátru, $\gamma = \bar{\varepsilon}$, ρ = átru

$k = 1$ (rimă bogată de ordinul 1) : adíkă = ridíkă, γ = d, ρ = díkă

$k = 2$ (rimă bogată de ordinul 2) : batál – fatál, γ = at, ρ = atál

$k = 3$ (rimă bogată de ordinul 3) : mortár — portár, γ = ort, ρ = ortár

$k = 4$ (rimă bogată de ordinul 4) : dovedít-spovedít, γ = oved, ρ = ovedít

$k = 5$ (rimă bogată de ordinul 5) : băltăréț — săltăréț, γ = ăltăr, ρ = ăltăréț

$k = 6$ (rimă bogată de ordinul 6) : vizionár — divizionár, γ = vizion ρ = vizionár

$k = 7$ (rimă bogată de ordinul 7) : okčidentál — akčidentál, γ = kčident ρ = kčidentál

Se vede că definiția corespunde accepțiunii consacrate a termenului de rimă bogată, așa cum figurează el în principalele lucrări românești de prozodie *. Conceptul de *adîncime* a rimei, folosit de exemplu în [27], corespunde lungimii rimei $l(\rho)$. Astfel, adîncimea rimelor din cele 8 exemple de mai sus este, în ordine, $a = 4, 4, 4, 5, 6, 7, 8$ și 9 foneme. Se observă că adîncimea rimei nu crește monoton cu bogăția ei, căci prima depinde și de lungimea sublanțului final β, pe cînd cea de a doua nu. Două rime

* Printre puținele excepții se numără [20] unde se preia terminologia franceză potrivit căreia rimele numite aici *suficiente* sînt socotite *sărace*.

de adîncime egală pot diferi considerabil în ceea ce privește bogăția ca în exemplul :

válurile — málurile $a = 7$ $k = 0$

legalizá — egalizá $a = 7$ $k = 6$

Perechea a doua, care în ciuda bogăției ieșite din comun prezintă reduse valențe estetice, ne atrage atenția asupra unei slăbiciuni de ordin general a rimelor bogate. În mod surprinzător, între două rime de întindere egală, cea care dă o mai mare senzație de plenitudine este rima mai săracă. Din păcate, ne este deocamdată imposibil să definim riguros „plenitudinea" unei rime. Un amestec de factori fonetici, morfologici și semantici intră aici în joc. Cîte ceva se poate spune totuși despre fiecare în parte, dacă se încearcă aplicarea procedeului, curent în știință, al *separării efectelor*. Este, de pildă, cunoscut că factorul morfologic acționează precumpănitor în următorul sens : rimele zise *sincategoriale*, adică cele aparținînd aceleiași clase morfologice, sînt considerate drept inferioare rimelor *heterocategoriale*. De asemenea rimele gramaticale, ce conțin sau se reduc la desinențe substantivale ori verbale, sînt mai slabe decît rimele bazate pe coincidența sonoră a radicalelor. Pe plan semantic, rimarea unor cuvinte îndepărtate ca înțeles este mai de efect decît a celor cu semnificații apropiate.

În exemplul de mai sus perechile rimate sînt două cîte două sincategoriale. Influența acestui factor poate fi așadar neglijată, căci ea se manifestă la fel în ambele cazuri și nu poate da seamă de deosebirile dintre ele. Prima rimă este, dacă se poate spune așa, mult mai gramaticală decît a doua, ceea ce ar trebui să acționeze în favoarea acesteia din urmă. În plus, nici sub raportul înțelesului prima rimă nu este avantajată, deoarece cuvintele *val* și ***mal*** aparțin unor sfere semantice apropiate, cel puțin în aceeași măsură ca *legal* și *egal*. Nu ne mai rămîne, după eliminarea efectului celorlalți factori, decît să atribuim calitatea superioară a primei rime sărăciei ei ! Cum s-ar explica un atare paradox ?

În lumina viziunii integrate a sistemului ritm-rimă — destul de lesne. Accentuam mai înainte faptul că rima

este percepută ca atare numai datorită plasării sale într-o poziție aparte a structurii ritmice, și anume sub incidența ictusului forte. Vocala rimei este cea care suferă acest șoc benefic ce o „scoate din front", așezînd-o deasupra tuturor celorlalte componente sonore ale versului. Relieful deosebit al vocalei în cauză iradiază asupra restului rimei, dar, natural, nu o poate face în mod egal atît la stînga cît și la dreapta. Fonemele ce preced vocala rimei au în fond statutul anodin al restului versului, căci înainte de ocurența ictusului forte influența acestuia n-are cum să se facă simțită. Chiar admițînd existența unui anumit efect de anticipare (lingvistica mai cunoaște atari fenomene), nu există nici un motiv să credem că o coincidență sonoră anterioară vocalei accentuate ar fi egal de pregnantă ca cea următoare ictusului. Or, așa zisa bogăție a rimei privește tocmai această vecinătate stîngă, mai puțin favorizată, a vocalei tari a clausulei. Concluzia noastră, nu întrutotul nouă căci unii critici literari de gust (N. Manolescu) au intuit-o mai demult, este că bogăția rimei nu e nici pe departe un indicator al calității ei, ci adesea dimpotrivă. Practica poetică o demonstrează fără echivoc : cele mai strălucite rime eminesciene nu sînt aproape niciodată bogate. În schimb ele au întotdeauna o dezvoltare considerabilă „la dreapta", lungimea secvenței ce urmează vocalei accentuate fiind adesea considerabilă (de 3 sau mai multe foneme). Să mai observăm, pe de altă parte, că purismul unor poeți-teoreticieni care cereau, ca în poezia franceză, identitatea obligatorie a consoanei de sprijin, deci folosirea unor rime cel puțin „bogate de ordinul 1", nu a avut consecințele estetice așteptate. Rimele lui Macedonski, intransigent adept al acestei teze, cel puțin în ceea ce privește rimele cu $\beta = \bar{c}$, nu sînt nici pe departe superioare celor eminesciene.

Urmează că, dacă ținem totuși să definim un parametru legat de dezvoltarea „pe orizontală" a rimei de a cărui mărime să depindă măcar întrucîtva calitatea acesteia, el nu poate fi decît lungimea sublanțului terminal al rimei $t = l(\beta)$. Cînd această tranșă lipsește, rima este slabă chiar dacă înregistrează valori ridicate ale adîncimii și bogăției.

Ex. : pleká — apleká $k = 4$, $a = 5$, dar $t = 0$

(1) lipsit de importanță

„Săracă" ($k = 0$) și mai puțin „adîncă" ($a = 4$) decît cea de mai sus, rima, excepțională, *pîldă — Klotildă* are în schimb $t = 3$.

Relația ce leagă cei trei parametri este :

$$t = a - k - 1$$

și ea explică de ce, așa cum observăm la începutul discuției, rimele simultan adînci și bogate (cazul *legalizá — egalizá*) par șterse, banale. Diferența $(a - k)$ este în acest caz mică și, în consecință, t are și el o valoare redusă.

Un corolar al afirmației că odată cu creșterea valorii parametrului t se ameliorează și calitatea rimării ar fi că, în general, rimele masculine ar trebui să pară mai slabe decît cele feminine, iar acestea decît rimele dactilice și hiperdactilice. Or, după opinia nu numai a noastră, dar și a atîtor exegeți ce apreciază, pe drept cuvînt, *sdrucciole*-le lui Eminescu sau Topîrceanu, ipoteza pare să se confirme.

În aceeași ordine de idei și pentru a nu ne expune acuzației de a fi adus în discuție într-un cadru atît de riguros și unele concepte prozodice nedefinite „more geometrico", să încheiem paragraful arătînd că și noțiunile de rimă masculină, feminină etc. sînt definibile în limitele stricte ale modelului nostru, fără a face necesară introducerea altor elemente decît cele deja utilizate pînă aici. Fie deci $\rho = \alpha\bar{v}\beta$ o rimă oarecare. Segmentul final β se poate scrie dezvoltat :

$$\beta = x_1 x_2 x_3 \ldots x_t$$

Elementele $x\,(i = 1, 2, \ldots, t)$ ale lanțului β aparțin, după cum s-a mai arătat, fie mulțimii C a consoanelor și semivocalelor, fie mulțimii V_1 a vocalelor neaccentuate. Pornind de la β să construim un alt lanț

$$B = X_1 X_2 X_3 \ldots X_t$$

astfel încît $X_j = C$ dacă $x_j \in C$ și $X_j = V_1$ dacă $x_j \in V_1$. Cu alte cuvinte, B se obține din β înlocuind fiecare fonem prin clasa căruia acesta îi aparține. * Astfel pentru $\rho =$

* O analiză fonematică a combinatoricii vocalelor și consoanelor în rimele românești a întreprins Olimpia Berca [15].

îndurilor, β = ndurilor și $B = C\,C\,V_1\,C\,V_1\,C\,V_1\,C$. În lanțul B vom numi pondere $p(X)$ a elementului X numărul total de ocurențe ale lui X. Pentru exemplul anterior $p(C) = 5$ și $p(V_1) = 3$. Mărimea $p(V_1)$ constituie un criteriu de clasificare a rimelor. În funcție de valoarea lui $p(V_1)$ rimele sînt :

— masculine dacă $p(V_1) = 0$. Ex. : drépt — piépt, ρ = épt, β = pt ⇒ $B = CC$

— feminine dacă $p(V_1) = 1$. Ex. : petréče — réče, ρ = réče, β = če ⇒ $B = CV_1$

— dactilice dacă $p(V_1) = 2$. Ex. : clípele — aripele, ρ = ípele, β = pele ⇒ $B = CV_1\,CV_1$

— peonice dacă $p(V_1) = 3$. Ex. : ideálurile — válurile, ρ = álurile, β = lurile ⇒ $B = CV_1\,CV_1\,CV_1$

1.2.3. Clase de echivalență rimică. Raritatea rimei

Din însăși definiția rimării suficiente ($\bar{v}_1 \equiv \bar{v}_2$, $\beta_1 \equiv \beta_2$) rezultă că ea induce în vocabularul accentuat universal $W(F)$ o partiție în submulțimi disjuncte. Mai simplu spus, secvențele monoaccentuate se grupează în clase potrivit criteriului identității fonemelor finale, începînd cu vocala purtătoare de accent. Că aceste clase sînt strict disjuncte (nu au elemente comune) se arată prin demonstrarea caracterului de relație de echivalență al rimării suficiente.

După cum se știe, matematicienii numesc *relație de echivalență* orice relație care posedă simultan proprietățile de :

1° *Reflexivitate:* orice element al mulțimii în care este definită relația se află în acea relație cu sine însuși.

2° *Simetrie:* dacă elementul a se află în relația r cu elementul b, atunci și b se află în relația r cu a.

3° *Tranzitivitate:* dacă a este în relația r cu b, iar b cu c, atunci și a este în relația r cu c.

În cazul de față rimarea suficientă este :

— reflexivă, deoarece orice secvență accentuată rimează cu ea însăși * ($v \equiv v$, $\beta \equiv \beta$)

* Departe de a reprezenta numai o posibilitate teoretică, autorimarea a fost și continuă să fie practicată sub dubla formă a rimelor *omonimice* (complexe sonore identice asociate unor înțelesuri deosebite) și *identice* (repetare în clausulă a aceluiași cuvînt). Exemple :

Rimă omonimică :

„S-așează bruma peste *vii* —
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi *vii*?"
(M. Eminescu : *De ce nu-mi vii*)

Rimă identică :

„Eu te-am iubit îmi pare-un veac, tu nici măcar *din cînd în cînd*
Și nici ai vrut să alinezi al meu amor *din cînd în cînd*."
(M. Eminescu : *Din cînd în cînd...*)

Cea dintîi constituie de fapt un caz particular al rimei *concentrice* (*rima-ecou* cum o mai numește, fericit, Mihai Nasta [60]) caracterizată prin faptul că secvența x_2 este un sublanț al secvenței x_1. Cînd $x_2 = x_1$ rima este omonimică. În exemplul al doilea rima este nu doar identică ci și *compusă*, termen de care menționam mai sus că ne putem dispensa dacă definim rima ca o relație nu în mulțimea cuvintelor rimă, ci în cea a secvențelor monoaccentuate ce pot conține oricîte cuvinte. Un caz particular al rimei identice supralexicale îl aflăm în repetarea întocmai a unui vers întreg, cum se întîmplă sistematic în rondeluri și sporadic în felurite poezii de formă liberă.

* Lucrarea, ulterioară, a lui N. Lazăr [57] nu consemnează decît 463.

— simetrică, întrucît condiția ca secvența λ_1 să rimeze cu secvența λ_2 este aceeași cu condiția ca λ_2 să rimeze cu λ_1($v_1 \equiv v_2$, $\beta_1 \equiv \beta_2$) ;

— tranzitivă, odată ce, dacă λ_1 rimează cu λ_2 și λ_2 cu λ_3, înseamnă că $v_1 \equiv v_2$, $\beta_1 \equiv \beta_2$, $v_2 \equiv v_3$, $\beta_2 \equiv \beta_3$, de unde se deduce că $v_1 \equiv v_3$ și $\beta_1 \equiv \beta_3$, condiție de definiție a rimării dintre λ_1 și λ_3.

În românește numărul claselor de echivalență determinate de relația de rimare suficientă este considerabil. În dicționarul de rime al lui N. Lazăr [57] figurează 2610 asemenea clase necelibatare (deci conținînd minimum o pereche de elemente). Spre comparație, semnalăm că pentru limba franceză L. Warnant [81] n-a găsit decît 456 de clase, adică de peste 5 ori mai puține. Vastele resurse rimice ale limbii române sînt clar evidențiate de aceste două cifre semnificative.

La rîndul lor, aceste clase suferă, în funcție de valoarea gradului de bogăție k al rimei, noi partiții, tot mai fine cu cît k devine mai mare. Să considerăm, de exemplu, clasa cuvintelor românești ce admit rima ρ = ál. Potrivit dicționarului lui N. Șerban [73] acestea sînt în număr de 618*. Ele se grupează în 22 de subclase în funcție de fonemul ce precede nemijlocit vocala accentuată. Acestea sînt

(citãm, pentru economie de spaţiu, numai cîte o singură pereche de cuvinte-rimă pentru fiecare subclasă) :

1. ρ = aál (Baál—Graál)
2. ρ = bál (canibal—ţambál)
3. ρ = cál (şacál=pocál)
4. ρ = dál (migdál—scandál)
5. ρ = eál (liceál—reál)
6. ρ = fál (bicefál—triumfál)
7. ρ = gál (egál — conjugál)
8. ρ = hál (hál —patriarhál)
9. ρ = ial (cordiál — marsupiál)
10. ρ = lál (halál— telál)
11. ρ = mál (hamál—normál)
12. ρ = nál (banál—venál)
13. ρ = pál (papál—opál)
14. ρ = rál (spectrál—rurál)
15. ρ = sál (vasál—colosál)
16. ρ = şál (şál — mareşál)
17. ρ = tál (metál—santál)
18. ρ = ţál (ţál—proventál)
19. ρ = uál (anuál—rituál)
20. ρ = văl (cavál—festivál)
21. ρ = xál (exál — paradoxál)
22. ρ = zál (nazál—cauzál)

Toate rimele de mai sus sînt bogate de ordinul 1, întrucît au lungimea segmentului δ egală cu $1 : k = l(\alpha) = 1$. Dacă se consideră criteriul coincidenţei a două foneme dinaintea accentului, recte $k = 2$, fiecare dintre aceste 22 de clase se subîmparte în submulţimi de cuvinte mai puţin cuprinzătoare ce corespund rimelor bogate de ordinul 2. În cazul de faţă, noile subclase sînt în număr total de 144. Pentru ilustrare le enumerăm numai pe cele incluse în clasa ρ = rál :

1. ρ = arál (Arál — catarál)
2. ρ = brál (cerebrál — vertebrál)
3. ρ = crál (sacrál — sepulcrál)
4. ρ = erál (federál — laterál)
5. ρ = grál (integrál, rimă celibatară)
6. ρ = irál (amirál — spirál)
7. ρ = orál (corál —litorál)
8. ρ = trál (centrál — astrál)
9. ρ = urál (plurál — guturál)

Aceste clase se divid la rîndul lor în subclase de rime bogate de ordinul 3 şi aşa mai departe, pînă cînd toate rimele obţinute rămîn celibatare, adică oricare subclasă conţine un unic element. La nivelul exigenţelor de bogăţie corespunzătoare valorilor lui k din acel moment, fiecare cuvînt nu mai rimează decît cu el însuşi. Piramida claselor

de cuvinte-rimă astfel obţinută traduce ideea dependenţei inverse a rarităţii rimei de bogăţia ei. Cu cît o rimă e mai bogată, cu atîta numărul cuvintelor ce o acceptă este mai redus. În exemplul nostru, unde 618 cuvinte rimau suficient, numărul mediu de cuvinte-rimă pentru fiecare tip de rimă bogată de ordinul 1 este de 618/22 = 28,1, pe cînd pentru rimele bogate de ordinul 2 — numai de 618/144 = 4,3. *Numărul cuvintelor rimă scade exponenţial cu bogăţia rimei.* Observaţie importantă, deoarece se racordează cu procedura de determinare a rarităţii rimei pe care o prezentăm în continuare.

Fie M_i mulţimea cuvintelor-rimă ce admit rima ρ_i. Poetul care-şi propune să folosească rima ρ_i poate alege fără restricţii oricare două elemente din mulţimea M_i. Numărul alternativelor distincte de care dispune este egal cu numărul total al perechilor ce se pot forma din elementele lui M_i. Admiţînd că M_i conţine m_i cuvinte-rimă, acest număr este $C^2_{m_i} = \frac{m_i(m_i-1)}{2}$. Ce valoare are probabilitatea de alegere corespunzătoare fiecărui cuplu în parte? Iată o problemă aproape insolubilă. Răspunsul, dacă ar fi posibil de dat, ar trebui să depindă de o serie de factori dintre care unii sînt puţin cunoscuţi, iar alţii de-a drept incognoscibili. Printre cei dintîi să pomenim doar repertoriul curent de rime al epocii în raport cu care poetul însuşi apreciază dacă o rimă a sa este rară sau banală, căci este evident că originalitatea rimelor unui poet nu trebuie judecată în lumina întregului tezaur rimic al limbii, ci numai a corpusului mult mai sărac al rimelor în uz la momentul respectiv. Din cea de a doua categorie, a factorilor ce scapă posibilităţilor noastre de investigare face parte intenţia, conştientă sau nu, a poetului de a inova în domeniul rimei într-un sens sau altul, tendinţă căreia îi cunoaştem efectele aposteriori, dar ne este imposibil să-i ataşăm nişte probabilităţi apriori de realizare*.

* Ne-am propus să neglijăm aici aspectele semantice, însă trebuie, oricum, menţionat faptul că un rol decisiv în opţiunea rimică îl are conţinutul comunicării. Rimele depind de *ceea ce vrea să spună* poetul în cel puţin aceeaşi măsură ca şi de amploarea căutărilor sale formale sau de eventuala sa înclinare către extravaganţe rimice.

Pentru a ieși totuși din impas, nu ne rămîne decît să presupunem, în mod simplificator, că alegerea oricărei perechi de cuvinte din M_i este egal probabilă. Valoarea acestei probabilități uniformizate va fi :

$$p = \frac{1}{C^2_{m_i}} = \frac{2}{m_i(m_i - 1)}$$

Potrivit cunoscutei relații a lui Shannon, informația procurată de alegerea unei perechi de cuvinte rimă este egală cu entropia de ordinul 0 :

$$H_0 = -\log_2 p = \log_2 m_i + \log_2(m_i - 1) - 1$$

În cazul rimelor celibatare * ($m_i = 1$) parametrul H_0 tinde către minus infinit, ceea ce arată că problema alegerii este lipsită de sens. Într-adevăr, rima presupune coincidența sonoră a segmentelor finale ale cuvintelor. Or, dacă nu există minimum două cuvinte de comparat între ele, rima nu este definită și, firește, problema rarității sale nu se pune. Cînd o clasă de echivalență rimică cuprinde numai două elemente, de asemenea nu este loc pentru alegere. Poetul folosește sau nu această pereche, dar nu dispune pentru rima respectivă de soluții alternative. Entropia H_0 este nulă și rima, bineînțeles, foarte rară. Iată cum variază în continuare H_0 în funcție de m_i :

m_i	2	3	4	5	6	7	8	9	10	50	100	500	1000	1500
H_0	0	1,59	2,59	3,32	3,90	4,39	4,81	5,18	5,50	10,3	12,3	16,9	18,3	20,0

Se observă că pentru o gamă rezonabilă a valorilor lui m_i (între 2 și 1500 de cuvinte-rimă în clasa de echivalență rimică m_i) entropia H_0 variază între 0 și 20 de biți**. Ea

* Cuvinte ca iere, idol, sprijin, tolbă, condici, ce nu intră în relații rimice cu alte elemente lexicale ale limbii române.

** Bitul este unitatea de măsură a informației, un bit corespunzînd entropiei alegerii între două alternative echiprobabile.

crește odată cu banalitatea rimei. Convenind să împărțim domeniul de variație al lui H_0 în 4 sectoare egale, obținem următoarea clasificare a rimelor potrivit rarității lor * :

1° $0 \leqslant H_0 < 5$ rime foarte rare
2° $5 \leqslant H_0 < 10$ rime rare
3° $10 \leqslant H_0 < 15$ rime interesante
4° $15 \leqslant H_0$ rime banale

Prima zonă se întinde pînă la aproximativ $m_i = 8 - 9$, a doua pînă pe la $m_i = 46$, a treia pînă la $m_i = 250$. Alegînd valorile rotunde cele mai apropiate, rezultă clasificarea ușor de memorat :

1° rime foarte rare : $m_i =$ pînă la 10 cuvinte-rimă
2° rime rare : $m_i = 10—50$ cuvinte-rimă
3° rime interesante : $m_i = 50—250$ cuvinte-rimă
4° rime banale : $m_i =$ peste 250 cuvinte-rimă

Cu ajutorul ei s-a încercat o analiză comparativă a cîtorva poezii aparținînd nu doar unor autori diferiți, ci și unor vîrste diferite ale literaturii române. Piesele alese sînt dintre cele mai cunoscute și am putea spune că posedă un grad ridicat de reprezentativitate pentru estetica rimei la poeții respectivi :

1. *Mumă lui Ștefan cel Mare* de D. Bolintineanu
2. *Concertul în luncă* de V. Alecsandri
3. *Scrisoarea a II-a* de M. Eminescu
4. *Cioara* de G. Topîrceanu
5. *Protocol al unui club Matei Caragiale* de I. Barbu

Metoda de lucru, extrem de simplă, este următoarea : Pentru fiecare pereche de secvențe monoaccentuate finale, degajăm rima ρ_i, care este sublanțul lor final naximal comun. În dicționarul de rime (l-am preferat pe al lui N. Șerban [73], mai sistematic și mai complet decît cel al lui

* Limitele diferă față de cele pe care le-am propus în lucrările anterioare, unde criteriul de apreciere a rarității rimei diferea intrucîtva de cel introdus aici, dar așa cum subliniam și atunci „Singurul lucru important este ca, odată adoptat un anumit criteriu numeric, el să fie aplicat cu consecvență tuturor operelor studiate, pentru a se asigura comparabilitatea rezultatelor" ([29], pag. 79).

N. Lazăr [57]) găsim repertoriată întreaga clasă M_i generată de rima ρ. Numărul elementelor acestei clase este m_i căutat, care ne permite să apreciem dacă rima respectivă este foarte rară, rară, interesantă sau banală.

Fie, de exemplu, primele perechi de cuvinte-rimă din *Cioara* :

čarʃáf — telegráf, $\rho_1 = $ áf, $m_1 = 81 \rightarrow$ rimă interesantă

desfăʃo̯ará — čo̯ará, $\rho_2 =$ o̯ará, $m_2 = 97 + 12$ forme feminine ale unor substantive și adjective terminate în -ior *(inferioară, soțioară, bolnăvioară)* → rimă interesantă

pár — hornár, $\rho_3 =$ ár, $m_3 > 250 \rightarrow$ rimă banală

sóklu-čócklu, $\rho_4 =$ óklu, $m_4 = 6 \rightarrow$ rimă foarte rară

Exprimată în procente, distribuția rimelor din poeziile examinate se prezintă astfel :

	rime f. rare	rime rare	rime interesante	rime banale
Muma lui Ștefan cel Mare	—	15,0	15,0	70,0
Concertul în luncă	7,1	14,3	14,3	64,3
Scrisoarea a II-a	25,0	30,0	25,0	20,0
Cioara	17,4	26,1	21,7	34,8
Protocol al unui club M.C.	17,4	30,4	8,7	43,5

Pe treapta cea mai de jos a interesului pentru rima rară, prețioasă, se situează, după cum era de așteptat, Bolintineanu, autor caracterizat printr-o insuficientă preocupare pentru expresie, rimînd neglijent, cu preferințe pentru soluția facilă a cuvintelor-rimă diminutive (în poezia analizată : *domniță — garofiță, lăcrimele — viorele*), participii verbale *(dorit—venit, dorit—rănit, ieșit—vorbit, sărobiți—loviți)* sau perechi de verbe la moduri personale cu desinențe identice *(veghează — îmbărbătează, 'ngreunez — 'ntristez)*, toate subsumate clasei rimelor banale. Numai trei rime sînt rare, dintre care una *(sîn — se-ngîn)* este

discutabilă sub raportul gramaticalității (licență poetică), iar alta *(departe — împarte)*, deși bogată de ordinul 1, are defectul de a fi formată cu derivate ale aceluiași cuvînt-bază. În fine, a treia păcătuiește prin realizarea coincidenței sonore cu ajutorul unui sufix diminutival *(castel—mititel)*. Rimele foarte rare sînt total inexistente.

Cu toate că își întemeiază și el edificiul rimic pe clasa rimelor banale, ce constituie încă majoritatea absolută a clausulelor sale, Alecsandri apelează sporadic și la rime foarte rare (*nalbe — albe, alungă — lungă*, ambele — frumoase rime — ecou, ulterior depreciate de zelul imitativ al epigonilor) și rare *(drumuri — parfumuri, aude — prelude, melodie — adie, nume — lume)*. Totuși strategia sa nu diferă esențial de cea a lui Bolintineanu. Putem vorbi de o evoluție lentă în care însă intervine la un moment dat un salt amețitor : miracolul Eminescu. Ideea că, dincolo de posibilele filiații și influențe, izbucnirea în peisajul domol suitor al poeziei românești ottocentiste a orbitoarei supernove eminesciene este în fond inexplicabilă își găsește și pe planul rimei o spectaculoasă confirmare. La Eminescu raporturile apar total inversate : rimele foarte rare sînt mai numeroase decît cele banale, rimele rare — ca cele zise interesante. Un sfert dintre rimele *Scrisorii a II-a* aparțin primei categorii. Unele dintre acestea reprezintă chiar clase de entropie informațională nulă, cu numai două elemente (ex. *liniști, iniști*). O nobilă strălucire conferă versurilor imperecherile unice de nume proprii cu substantive comune *(scripet — Egipet, pildă — Clotildă, adaos — Menelaos)*. Pînă și puținele rime banale provin din categorii morfologice deosebite, ceea ce face ca ele să nu mai fie simțite ca atare *(țară — bunăoară, s-adune — înțelepciune, cumva — lăuda)*. Este interesant de remarcat, în lumina discuției anterioare despre eficiența artistică discutabilă a goanei după rime bogate, că numai două dintre rimele satirei eminesciene prezintă identitatea consoanei de sprijin *(amestic — domestic, întrebi — trebi)* și că nici acestea n-ar fi avut nevoie de respectiva coincidență suplimentară pentru a figura în clasa rimelor foarte rare. Secretul rimei eminesciene nu stă în bogăția ei, ci în eufonia

puțin obișnuită a segmentului postaccentual, comun unui număr extrem de mic de cuvinte ale limbii.

Pe urmele lui Eminescu au mers și ceilalți doi poeți discutați aici (Topîrceanu și Ion Barbu), ambii veritabili virtuozi ai rimei, dar iscusința lor ne apare sensibil dezavantajată de comparația cu măiestria genialului predecesor. *Cioara* contează (și este realmente) drept un tur de forță în materie de ingeniozitate a rimei. Asociațiile rimice originale au făcut pentru popularitatea acestei piese aproape tot atît de mult ca și disponibilitatea metaforică, fapt ce se concretizează într-un procent ridicat (43,4 %) de rime rare și foarte rare *(soclu — cioclu, interlopă — popă, celebru — funebru, box — coks, vulg — fulg, doliu — orgoliu)*. Cu 47,8 % I. Barbu îl depășește pe Topîrceanu, deși utilizează mai multe rime banale decît acesta. Dintre somptuoasele sale clausule să citățm doar trei excepționale rime concentrice : *Antile — mantile, eline — manueline, Kidd — deschid*, nici una propriu-zis rimă-ecou, întrucît cuvîntul de volum foniic mai mare îi succede în loc să-l precadă pe cel inclus.

Oricît de entuziasmante argumente ar oferi atari bilanțuri eminescolatriei necondiționate de care ne recunoaștem iremediabil și voluptuos suferitori, să nu uităm a avertiza asupra erorii întocmirii pe asemenea baze a unor ierarhii *valorice*. Estetica rimei se subordonează esteticii mai cuprinzătoare a poeziei și în această perspectivă prețiozitatea rimei, exaltată (poate) aici, riscă să dăuneze chiar, atunci cînd contrazice intenția artistică globală. Sonoritatea stinsă, verb tenant, a unor poezii de Bacovia ar fi indiscutabil deservită de recurgerea la rime frapante, ieșite din comun. Banalitatea rimei asigură acolo tocmai acea transparență necesară concentrării privirii către interioritatea eului liric. În opoziție, rima rară apare drept opacă, ea atrage atenția asupra sa, constituind totodată un semn că poetul își strunește emoția, controlînd-o la modul clasic, atît de străin structurii sufletești a simbolistului băcăuan. Poemele lui Blaga, trăind mai mult prin vibrația dindărătul cuvintelor decît prin culoarea și reliefuł țesăturii lexicale, reclamă de asemenea evitarea rimei

ostentative, ceea ce cu intuiția sa sigură poetul a știut mai întotdeauna să facă.

Ar mai fi de menționat că probabilitatea alegerii unui cuplu de rime rare este supusă unei anumite evoluții în timp, ca urmare a unui fenomen pe care l-am denumit altă dată *irepetabilitatea rimelor memorabile* [29]. Odată folosite într-o poezie, unele rime (e vorba de cele prețioase, rarissime, de nestematele rimice) nu mai pot fi reluate nici chiar de „descoperitorul" lor. După Eminescu, un poet nu mai poate rima *oaspe — Istaspe, plopii — apropii* sau *Correggio — înțelegi-o*, decît cu riscul propriei discreditări. Odată încrustată într-un poem cunoscut, nestemata rimică își pierde definitiv valoarea de circulație. Orice reluare a ei este resimțită ca plagiat. Ceea ce nu se întîmplă cu surorile sale *interesante* și *banale* care „duc greul" poeziei, fără strălucire, dar și fără pericolul demonetizării. Repertoriul rimelor foarte rare și rare ar trebui de aceea necontenit reactualizat prin eliminarea perechilor deja folosite și devenite prin aceasta inutilizabile în viitor.

Nu intenționăm să ne ocupăm aici de problema statutului morfologic al cuvintelor rimă, în legătură cu care există deja studii serioase [27], [41], fiindcă, după cum avertizam la începutul capitolului, ne interesează mai ales aspectul formal al rimării și nu analiza proprietăților specifice ale cuvintelor ce rimează. Totuși, pe linia urmată aici, vizînd exprimarea cantitativă a opțiunilor rimice în termeni de informație furnizată prin precizarea unui cuplu de secvențe-rimă ales dintr-o clasă de echivalență dată, ar fi cîte ceva de spus despre dihotomia sincategorial — heterocategorial.

Relația de apartenență la o aceeași categorie morfologică divide clasa de echivalență corespunzătoare unei rime într-un număr mai mic sau mai mare de submulțimi* pentru care asocierea rimică sincategorială reprezintă o relație internă pe cînd cea heterocategorială presupune cuplarea unor elemente aparținînd la submulțimi diferite.

---

* Nu neapărat disjuncte, odată ce același complex sonor poate funcționa după regimuri morfologice diferite : *alint* = verb, dar și substantiv.

Dacă m_i este numărul elementelor unei clase de echivalență rimică M_i, iar $m_{i1}, m_{i2}, \ldots m_{in}$ numărul cuvintelor din M_i aparținînd categoriilor morfologice notate cu indicii 1, 2, ..., n, atunci din totalul de $C^2_{m_i}$ perechi posibile de cuvinte-rimă rezultă :

$$\frac{1}{2}\,(m_{i1}(m_{i1}-1) + m_{i2}(m_{i2}-1) + \ldots + m_{in}(m_{in}-1))$$

cupluri sincategoriale și

$$(m_{i1}m_{i2} + m_{i1}m_{i3} + \ldots + m_{i1}m_{in} + m_{i2}m_{i3} + m_{i2}m_{i4} + \ldots + m_{i2}m_{in} + \ldots m_{in-1}m_{in})$$ cupluri heterocategoriale.

Propunîndu-și rimarea, calitativ superioară, heterocategorială, poetul își limitează astfel, uneori în mod drastic, posibilitățile de alegere. Estimarea raritățiі rimelor sale trebuie în mod necesar să țină seama de această opțiune inițială, adesea deliberată. Astfel, bunăoară, clasa de echivalență a rimei $\rho_i = -\acute{a}bil$ conține, după N. Șerban, 286 de cuvinte rimă, dintre care 280 sînt adjective (*probabil, imperturbabil* etc), două substantive *(conetabil, contribuabil)*, iar patru pot funcționa, după context, deopotrivă ca adjective și substantive *(inefabil, dirijabil, responsabil, contabil)*. Avem așadar $m_i = 286$, $m_{i1} = 284$ (pentru categoria morfologică a adjectivelor), $m_{i2} = 6$ (pentru substantive). În cazul de față se confirmă așadar observația din notă : cele două submulțimi nu sînt disjuncte, iar $m_{i1} + m_{i2} > m_i$. Un poet fără „prejudecăți morfologice" are aici la dispoziție $n_1 = C^2_{286} = 40.755$ de perechi de cuvinte-rimă. De îndată ce își propune să practice numai rimarea heterocategorială, el nu mai poate forma decît $n_2 = 284 \cdot 6 = 1704$ perechi, adică de 24 de ori mai puține decît în regim de rimare liberă, fără restricții. Entropia alegerii a scăzut de la 15,4 biți la 10,7 biți, adică de la o valoare corespunzătoare domeniului rimelor banale la una situată pe terenul rimelor interesante, foarte aproape de frontiera rimei rare. Rima heterocategorială se dovedește aici, în mod obiectiv măsurabil, mai rară ca cea sincategorială, pentru care există $\frac{1}{2}(284 \cdot 283 + 6.5) = 40.186$ de posibilități.

Cît privește relația dintre raritate și bogăție, s-a arătat mai sus pe un exemplu concret, cel al rimei suficiente $\rho_i = \acute{a}l$, că sporirea bogăției rimei se soldează cu scăderea aproximativ exponențială a numărului de cuvinte ce admit ca sublanț final rima respectivă. Prin exprimarea rarității ca o funcție logaritmică de acest număr și avînd în vedere că $\log(\exp(x)) = x$ se stabilește o relație liniară între raritate și bogăție. Simplitatea acestei legături constituie încă un argument în favorea definirii rarității în termeni de entropie informațională.

2. ABATERI DE LA NORMĂ

Caracterizarea anumitor fenomene prozodice drept abateri de la norma versificației clasice românești presupune definirea în prealabil a acestei norme, ceea ce noi nu am făcut pînă în acest moment. Rigoarea spiritului geometric ce am dori să prezideze la elaborarea cărții de față ne-ar obliga să o facem. Din păcate însă, cunoașterea realităților ne împinge în direcție opusă. Nu este pentru prima dată cînd știința literaturii operează cu noțiuni incomplet definite. Norma fiind o abstracție, în sens etimologic, un model extras dintr-o realitate vie ce nu i se suprapune niciodată în totalitate, ea rămîne mereu în afara posibilității unei circumscrieri obiective, inatacabile. Odată ce ritmul și rima versificației noastre clasice nu se identifică întrutotul cu norma, aceasta din urmă rezultînd ca un fascicul limitat de trăsături ale celei dintîi, selectate într-un fel oarecare din universul întotdeauna mai larg al realității literare, rămîne veșnic în picioare întrebarea dacă mănunchiul ales constituie cu adevărat ceea ce este tipic, reprezentativ, pentru fenomenul respectiv. Alegerea drept paradigmă a celui mai înalt vîrf valoric al perioadei considerate, care în cazul de față este incontestabil opera poetică a lui Eminescu, nu rezolvă problema, întrucît, dacă se acceptă drept normă tot ceea ce se întîlnește la Eminescu, atunci și rima „inexactă", precum și licențele ritmice de tot felul aparțin normei. Or, ni se pare legitimă, fără a dispune de vreo demonstrație în acest sens, excluderea unor atari fenomene din cîmpul normei, pe care o vedem nu ca ipostazierea unei tehnici poetice concrete, ci ca o expresie codificată a anumitor regularități structurale, considerate, în mod fatalmente subiectiv, mai generale sau mai „regulate" ca altele.

Întîiul calificativ, cel de *mai general*, ar putea fi susceptibil de o definire statistică, în termeni de frecvențe relative ale anumitor particularități sau fenomene caracteristice. În acest caz, norma ritmică a unei poezii ar fi dată de structura ritmică a majorității versurilor ei. Noțiunea de *invariant ritmic* cu care operează Olimpia Berca și Eugeniu Berca ([16], pag. 22) provine dintr-o asemenea perspectivă. Impresia noastră este că, din păcate, utilizarea acestui concept nu a făcut să avanseze prea mult teoria ritmului românesc *. Ideea de regularitate a aspectelor ce țin de normă e și ea destul de relativă. În ce măsură este rima un fenomen mai regulat decît asonanța ne-ar fi greu să o spunem, odată ce unei reguli i se supune și ea, chiar dacă, eventual, este vorba de o regulă mai simplă. Și apoi de ce ar trebui norma să excludă regulile simple, acceptîndu-le doar pe cele mai sofisticate? Impasul este evident.

Problema mai are însă și un alt aspect. Ideea de normă presupune acceptarea conștientă de către creatori a unui anumit cod de exprimare, formulat în epocă în mod explicit. Dramaturgii clasicismului european cunoșteau și își însușiseră corpul de doctrină ce prevedea, între altele, și regulile obligatorii (cele 3 unități etc) ale gramaticii teatrale a vremii lor. Ei respectau aceste reguli ca pe niște constrîngeri inerente profesiunii lor, la care aderaseră în deplină cunoștință de cauză. Nu tot astfel stau lucrurile cu legile versificației noastre. Natura unor aspecte fundamentale, cum ar fi cele legate de specificul ritmului poetic românesc, rămînînd pînă de curînd complet necunoscută, poeții noștri clasici practicau de fapt o prozodie pe care o ignorau în mare măsură. Paradoxala contradicție dintre teoria și practica poetică a înaintașilor (Ienăchiță Văcărescu, C. Conachi) se mai atenuase firește, dar principiile

* Trecem cu vederea ciudățenia terminologică. A numi *invariant* valoarea cea mai frecventă a unei mărimi aleatoare, adică *dezordonat variabile*, este cel puțin o impropriețate de limbaj.

versificării rămîneau, și pentru multă vreme încă, numai intuite. Se pune întrebarea dacă în acest caz mai avem dreptul să vorbim despre o *normă prozodică*, odată ce, prin necunoașterea „normei" de către cei ce o aplicau, tocmai caracterul ei normativ pălește sau își lărgește nepermis de mult sfera noțională.

Iată de ce ni se pare rezonabil, cel puțin la nivelul actual al cunoștințelor din acest domeniu, să renunțăm la justificarea riguroasă a ceea ce subînțelegem prin norma prozodică a versificației clasice și să ne continuăm drumul ca și cum am fi definit termenul. Rugăm cititorul să accepte la rîndul său jocul, prefăcîndu-se că se raliază punctului nostru (în fond neprecizat) de vedere...

2.1. Licențele ritmice

În concepția generativistă, care vede în realitatea concretă a versului particularizarea unei structuri de adîncime cu caracter mai general, licențele ritmice nu pot fi decît accidente survenite undeva în straturile superficiale ale arborescenței transformaționale. Prin aplicarea corectă a regulilor, axioma gramaticii ritmice nu poate produce decît formule ritmice corecte, ea nu poate fi făcută responsabilă de abaterile de la normă. Și nu numai ea, ci nici arhetipul și prototipul ritmic, a căror valabilitate generală pentru o întreagă poezie exclude ideea de ecart, de excepție, de licență. Abaterile de la normă nu pot fi decît rodul încălcării regulilor cu ajutorul cărora din matricea ritmică generală se deduce succesiunea particulară a pozițiilor silabice accentuate și, respectiv, neaccentuate dintr-un vers dat. Astfel schema versului :

„Vechi pustnic, rămas singur din timpul său afară",

∪ 2 ∪ ∪ 2 1 ∪ ∪ 2 ∪ 2 ∪ 1 ∪

(V. Alecsandri : *Dan, căpitan de plai*)

nu poate fi dedusă din prototipul

∪ 2 ∪ 2 ∪ 2 ∪ 1 ∪ 2 ∪ 2 ∪ 2 ∪ 1

întrucît printre cele 4 reguli a căror aplicare ar fi necesară pentru asigurarea acestei transformări :

∪ 2 ∪ 2 ∪ 2 ∪ 1 ∪ 2 ∪ 2 ∪ 2 ∪ 1

↓1 ↓2 ↓3 ↓4 ↓3 ↓4

∪ 2 ∪ ∪ 2 1 ∪ ∅ ∪ 2 ∪ 2 ∪ 1 ∪ ∅

una, și anume regula 2, este incompatibilă cu legile versului românesc. Într-adevăr, am stabilit anterior (1.1.3) că substituirea unei poziții nemarcate din matricea ritmică printr-o silabă accentuată este formal interzisă. Licența ritmică apare așadar ca o transgresare a regulilor de transformare ce mijlocesc trecerea de la nivelul III, cel al prototipului ritmic, la nivelul II, al schemei ritmice concrete a versului.

Se cuvine însă observat că sesizarea abaterii presupune cunoașterea de către cititor a prototipului ritmic ce nu i se comunică niciodată explicit, ci tot prin intermediul versului. Dificultatea problemei rezidă tocmai în faptul că versul are aici dubla funcțiune de a ne releva norma ritmică și de a-și semnala propria neconcordanță cu norma. Îndeplinirea simultană a ambelor roluri, vădit contradictorii, nu se poate face decît în limite strict determinate, a căror extensiune ne propunem să o analizăm în următoarele două paragrafe.

2.1.1. Versul ca revelator al normei. Problemele diagnozei ritmice.

Ne aflăm așadar în fața unui proces mental cu două etape succesive (oricît ar părea ele de „concomitente" în practica lecturii). Într-o primă fază are loc reconstituirea matricii ritmice, identificarea structurii de adîncime care ne permite să ne pronunțăm asupra caracterului marcat al fiecărei poziții silabice. Este etapa *diagnozei ritmice*. Odată precizat prototipul ritmic de referință, se trece la depistarea acelor abateri de la prototip ce constituie încălcări ale

regulilor generative specifice versificației românești, adică la decelarea licențelor * ritmice, dacă acestea există.

Să ne ocupăm deocamdată de prima etapă. Știm că în schema ritmică a versului fără cezură (nivelul II) singurul ictus ce nu poate lipsi este cel al clausulei. Poziția atinsă de acesta va fi cu certitudine marcată și în prototipul ritmic de la nivelul mai „adînc" III. Amplasarea ictusului forte constituie așadar primul element cert, veritabil punct de plecare, al diagnozei ritmice. În continuare, pot surveni mai multe situații diferite :

1° În afara cuvîntului aflat sub impactul ictusului forte, versul nu mai conține decît cuvinte monosilabice sau atone. În acest caz diagnosticul ritmului nu se poate pune. Într-adevăr, particularitatea, căreia i-am dedicat un întreg paragraf (1.1.7), că monosilabicele se pot comporta în context deopotrivă ca accentuate și ca atone face ca nici o altă poziție marcată a prototipului să nu mai poată fi dedusă din examinarea substanței lingvistice a versului. Considerînd, de exemplu, versul eminescian :

„Cum că eu sunt nemuritor"

putem spune despre el că are măsura de opt silabe și ictusul forte plasat pe ultima dintre ele, dar ritmul propriu-zis al versului ne este necunoscut.

Prototipul ritmic ar putea fi atît

$$\cup \overset{\prime}{-} \cup \overset{\prime}{-} \cup \overset{\prime}{-} \cup \overset{\prime}{-} \#$$

cît și

$$\cup \overset{\prime}{-} \cup \cup \overset{\prime}{-} \cup \cup \overset{\prime}{-} \#$$

sau

$$\cup \cup \cup \overset{\prime}{-} \cup \cup \cup \overset{\prime}{-} \#$$

* Termenul de licență ritmică trebuie privit aici ca dezbărat de condiția peiorativă ce implică ideea de concesie față de scurtele ațipiri ale vigilenței artistice a marilor creatori, lapsusuri permise numai lor (quod licet...). Frumușețea de neajuns a unora dintre licențele ritmice anterior citate („Te sărut, Doamnă, frumos"; „Marmoreele brațe") ne scutește de orice altă argumentare împotriva atitudinii disprețuitor-îngăduitoare față de licențele ritmice. O poziție întrutotul asemănătoare avem și în ceea ce privește licențele rimice (asonanțele și contrasonanțele), generatoare și ele adesea, în mîna poeților cu har, de efecte artistice memorabile.

ceea ce ar corespunde, respectiv, ritmurilor iambic, amfibrahic și peonic IV.

Familiarizarea noastră cu acest vers celebru, cunoscut din contextul nemuritor al „Luceafărului" a cărui pecete ritmică o împrumută, ne creează iluzia că el ar fi un vers iambic prin natura sa și nu doar prin influența ambianței ritmice, așa cum este în realitate. Desprins din poem, el nu mai posedă o structură ritmică precizată. Cerințele demonstrației ne vor absolvi, sperăm, de impietatea de a-l împerechea cu un alt vers, propus de noi, de data aceasta amfibrahic :

„Spuneai, cu tristețe și dor, $\cup \overset{\prime}{-} \cup \cup \overset{\prime}{-} \cup \cup \#$
Cum că eu sunt nemuritor" $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \#$

Iată cum ritmul crezut iambic al cunoscutului vers a devenit amfibrahic, prin simpla acomodare cu noua sa companie. Exemplul nostru nu este nici pe departe un unicat. Există situații cînd ambiguitatea ritmică se întinde asupra mai multor versuri consecutive. În strofa :

„Și ar tremura $\cup \cup \cup \cup \#$
Tainic în frunziș $\overset{\prime}{-} \cup \cup \cup \#$
Și te-ar săruta $\cup \cup \cup \cup \#$
Pe furiș". $\varnothing \varnothing \cup \cup \#$

(M. Eminescu : *Ochiul tău iubit*)

versurile 1 și 3 ar fi putut fi atît trohaice ($\overset{\prime}{-} \cup \overset{\prime}{-} \cup \#$), cît și amfibrahice ($\cup \overset{\prime}{-} \cup \cup \#$) sau peonice I ($\overset{\prime}{-} \cup \cup \cup \#$), versul al doilea — trohaic ori peonic I, iar cel final trohaic ($\overset{\prime}{-} \cup \#$) sau anapestic ($\cup \cup \#$). Varianta comună, ipoteza trohaică, are cîștig de cauză tocmai fiindcă aduce versurile la același numitor, conferind strofei un profil ritmic unitar. Se observă că singurul criteriu de rezolvare a ambiguităților ritmice de acest tip îl reprezintă contextul. Versul luat izolat nu prezintă date suficiente pentru stabilirea ritmului intenționat de poet.

2° Există în vers și un al doilea cuvînt "plin" polisilabic. Localizarea silabei sale proeminente ne dezvăluie o a doua poziție marcată a matricii ritmice. Această

informație suplimentară poate sau nu, de la caz la caz, să decidă apartenența la un ritm sau altul. Versul

„S-a desprimăvărat pădurea" ∪∪∪∪∪ ˊ ∪ ˋ ∪

(M. Eminescu : *Diana*)

se recomandă singur drept iambic întrucît distanța dintre cele două accente este de două silabe (modul ritmic egal cu 2) iar pozițiile afectate sînt de rang par. Prototipul ritmic reconstituit pe această bază va fi ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˋ ∪

În schimb în cazul

„Sufletu-mi neminglіet" ˊ ∪∪∪∪∪ ˋ

(M. Eminescu : *Peste virfuri*)

dat fiind că distanța dintre silabele accentuate este simultan divizibilă cu 2 și cu 3, modulul ritmic rămîne în contituare neidentificabil. Schema ritmică a versului e compatibilă atît cu prototipul trohaic ˊ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˋ cît și cu cel dactilic ˊ ∪ ∪ ˊ ∪ ∪ ˋ Procedînd ca mai sus, să alăturăm strofei eminesciene :

„Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi neminglіet
Îndulcind cu dor de moarte."

al cărui ritm este indubitabil trohaic, improvizația dactilică :

„Luna răsare încet
Cornul răsună departe
Sufletu-mi neminglіet
Iarăși se pleacă spre moarte"

Dincolo de prăpastia valorică dintre cele două strofe trebuie remarcat că, în ceea ce privește aspectul strict ritmic, racordarea versului al treilea cu întregul nu este mai puțin satisfăcătoare în catrenul secund decît în cel dintîi, semn că ambiguitatea sa ritmică este deplină.

Dacă în cazul de mai sus ritmurile între care stăteam în cumpănă erau troheul și dactilul, în versurile 1 și 3 ale strofei :

„Priveliștile sclipitoare, ∪ ˊ ∪ ∪ ∪∪ ∪ ˋ ∪
Ce-n repezi șiruri se distern,
Repaosă nestrămutate ∪ ˊ ∪ ∪ ∪∪ ∪ ˋ ∪
Sub raza gîndului etern."

(M. Eminescu : *Cu mine zilele-ți adaogi*)

același troheu apare în dispută cu amfibrahul :

„Priveliștile sclipitoare ∪ ˊ ∪ ∪ ∪∪ ∪ ˋ ∪
Ce-n iuți perindări se distern ∪ ˊ ∪ ∪ ˊ ∪ ∪ ˋ Ø
Repaosă nestrămutate ∪ ˊ ∪ ∪∪ ∪ ˋ ∪
Sub astrul gîndirii etern" ∪ ˊ ∪ ∪ ˊ ∪ ∪ ˋ Ø

după cum în scurtul vers *Pe furiș* din *Ochiul tău iubit* el putea fi confundat cu anapestul.

Se pune întrebarea dacă pentru orice pereche de ritmuri există atari situații de indecidabilitate și, dacă nu, în ce condiții survine ambiguitatea ritmică. În vederea unei analize mai riguroase a acestei probleme, să introducem un alt mod de notare a schemelor ritmice : cifra 1 va reprezenta o silabă accentuată iar 0—o silabă atonă :

„Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri,
Iar în fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri ;
Se înalță în tăcere dintre rariștea de brazi,
Dînd atîta întunerec rotitorului talaz."

(M. Eminescu : *Scrisoarea IV*)

1 0 1 0 0 0 1 0 0 0 1 0 0 0 1 0

0 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0

0 0 1 0 0 0 1 0 0 0 1 0 0 0 1

1 0 1 0 0 0 1 0 0 0 1 0 0 0 1

Din punct de vedere matematic fiecare vers reprezentat astfel constituie un vector binar de dimensiune egală cu măsura versului. Forma generală a unui asemenea vector este $V = \langle a_1, a_2, a_3, \ldots a_{j-1}, a_j, a_{j+1}, \ldots, a_{n-1}\, a_n \rangle$. În cazul

primului vers citat, avem : $a_1 = a_3 = a_7 = a_{11} = a_{15} =$ și $a_2 = a_4 = a_5 = a_6 = a_8 = a_9 = a_{10} = a_{12} = a_{13} = a_{14} = a_{16} = 0$.

Produsul scalar a doi vectori $V_1 = \langle a_1, a_2, a_3, \ldots a_{n-1}, a_n\rangle$ și $V_2 = \langle b_1, b_2, b_3, \ldots b_{n-1}, b_n\rangle$ este prin definiție $P = V_1 \times V_2 = a_1b_1 + a_2b_2 + a_3b_3 + \ldots a_{n-1}\, b_{n-1} + a_n\, b_n$

Se vede ușor că valoarea produsului P poate varia între 0 și n. Cînd $V_1 \times V_2 = 0$ spunem că vectorii V_1 și V_2 sînt *ortogonali*.

Iată, de pildă două versuri ortogonale :

V_1 : „Ca un glob de aur luna strălucea" : 0 0 1 0 1 0 1 0 0 0 1
(D. Bolintineanu : *Ultima noapte a lui Mihai cel Mare*)

V_2 : „San Marc sinistru miezul nopții bate" 0 1 0 1 0 1 0 1
0 1 0

(M. Eminescu : *Veneția*)

$$V_1 \times V_2 = 0\cdot 0 + 0\cdot 1 + 1\cdot 0 + 0\cdot 1 + 1\cdot 0 + 0\cdot 1 + 1\cdot 0 + 0\cdot 1 + 0\cdot 0 + 0\cdot 1 + 1\cdot 0 = 0$$

Aici ortogonalitatea este o consecință a structurii ritmice complementare. În ritmul trohaic, căruia îi aparține primul vers, ictușii lovesc numai silabe de rang impar, pe cînd în cel iambic, în care este scris versul eminescian, silabele accentuate se aleg întotdeauna din mulțimea celor pare. Aspectul general al celor două tipuri de scheme ritmice este :

în ritmul trohaic $V_1 = \langle a_1, 0, a_3, 0, \ldots 0, a_i, 0 \ldots\rangle$

în ritmul iambic $V_2 = \langle 0, b_2, 0, b_4, \ldots b_{i-1}, 0, b_{i+1} \ldots\rangle$

și oricare ar fi valorile lui $a_1, a_3, \ldots a_i \ldots$ și $b_2, b_4, \ldots, b_{i+1}$ produsul $V_1 \times V_2$ este în mod necesar nul, fiindcă oricare termen al sumei conține cel puțin un factor nul.

Versurile dactilice, amfibrahice și anapestice pot fi reprezentate la rîndul lor sub forma :

$V_1 = \langle a_1, 0, 0, a_4, 0, 0, \ldots, a_{i-1}, 0, 0, \ldots\rangle$

$V_2 = \langle 0, a_2, 0, 0, a_5, 0, \ldots, 0, a_i, 0, \ldots\rangle$

$V_3 = \langle 0, 0, a_3, 0, 0, a_6, \ldots, 0, 0, a_{i+1} \ldots\rangle$

și se vede imediat că $V_1 \times V_2 = 0$, $V_1 \times V_3 = 0$, $V_2 \times V_3 = 0$, adică ele sînt toate, două cîte două, ortogonale.

Din ortogonalitatea schemelor ritmice decurge inconfundabilitatea ritmurilor lor. Absența unor poziții marcate comune face imposibilă confundarea troheului cu iambul, sau a dactilului cu amfibrahul ori anapestul. Îndoieli privind tipul ritmic al unui vers nu pot apare decît între ritmuri neortogonale. Oricum s-ar prezenta un vers ritmicește ambiguu, el nu poate deci aparține decît la trei ritmuri diferite : unul din grupa ritmurilor binare (troheu, iamb), unul din a celor ternare (dactil, amfibrah, anapest) și unul din a celor cuaternare (peonii I, II, III sau IV). Rangul r al silabei lovite de ictusul forte determină în mod univoc tripleta de ritmuri între care ezitarea este posibilă :

r	1	2	3	4	5
ritmuri posibile	t, d, p_1	i, a_m, p_2	t, a_n, p_3	i, d, p_4	t, a_m, p_1

r	6	7	8	9	10
ritmuri posibile	i, a_n, p_2	t, d, p_3	i, a_m, p_4	t, a_n, p_1	i, d, p_2

r	11	12	13	14	15
ritmuri posibile	t, a_m, p_3	i, a_n, p_4	t, d, p_1	i, a_m p_2	t, a_n, p_3

r	16
ritmuri posibile	i, d, p_4

La rîndul ei, valoarea r este rezultatul opțiunii pentru o anumită măsură și pentru un tip determinat de clausulă. Fiecărei combinații măsură-clausulă îi corespunde pentru r o valoare precisă, conform tabelului de mai jos :

Măsura	Clausula			
	masculină	feminină	dactilică	peonică
4	4	3	2	1
5	5	4	3	2
6	6	5	4	3
7	7	6	5	4
8	8	7	6	5
9	9	8	7	6
10	10	9	8	7
11	11	10	9	8
12	12	11	10	9
13	13	12	11	10
14	14	13	12	11
15	15	14	13	12
16	16	15	14	13

De pildă, pentru un vers eneasilabic cu clausulă feminină găsim r = 8. Potrivit primului tabel, pentru acest rang al silabei forte versul nu poate fi decît iambic, amfibrahic sau peonic IV. Este într-un fel cazul versurilor :

„Priveliștile sclipitoare" și „Repaosă nestrămutate" dar aici prin cunoașterea unei poziții marcate suplimentare (de rang 2), ipoteza peonului IV este înlăturată, diagnosticianul ritmului avînd de optat numai între iamb și amfibrah.

Descompus în articulațiile sale mentale implicite, procesul diagnozei constă dintr-un prim examen al măsurii și clausulei, în urma căruia rezultă valoarea r ce permite precizarea tripletei de ritmuri neortogonale adaptate situației respective, urmat de analiza celorlalte poziții silabice accentuate, și de înlăturarea din tripletă a ritmurilor incompatibile cu acestea. Versul :

„Pe aceeași ulicioară"

(M. Eminescu : *Pe aceeași ulicioară*)

de măsură $n = 8$ și clausulă feminină are $r = 7$ și ar putea fi deopotrivă trohaic, dactilic sau peonic III, dacă nu ar poseda un accent suplimentar pe silaba a 2-a, ceea ce permite eliminarea ipotezei dactilice. Rămîne indecidabil, fără ajutorul contextului, dacă prototipul ritmic este trohaic ($\breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup$) sau peonic III ($\cup \cup \breve{} \cup \cup \cup \breve{} \cup$).

3° O complicație suplimentară survine cînd cuvintele „pline" ce servesc în diagnoză aparțin clasei relativ restrînse a unităților lexicale dublu accentuabile (cu accent mobil, legat în general de o anumită coloratură regională). În poezia *Frumoasă-i* de M. Eminescu cinci versuri sînt dublu interpretabile în funcție de varianta accentuală acceptată pentru cuvintele *miros, colo, aripi (aripe)* :

„Gîndirilor aripi le pui" $\cup \breve{} \cup \cup \cup \breve{} \cup \breve{}$ ritm iambic

„Gîndirilor áripi le pui" $\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{}$ ritm amfibrahic

. . . . . .

„Eu caut cólo-n răsărit" $\cup \breve{} \cup \breve{} \cup \cup \cup \breve{}$ ritm iambic

„Eu caut colό-n răsărit" $\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{}$ ritm amfibrahic

. . . . . .

„Muiate în mirós de flori" $\cup \breve{} \cup \cup \cup \breve{} \cup \breve{}$ ritm iambic

„Muiate în míros de flori" $\cup \breve{} \cup \cup \cup \breve{} \cup \breve{}$ ritm amfibrahic

. . . . . .

„Prin unde din aripe dînd" $\cup \breve{} \cup \cup \cup \breve{} \cup \breve{}$ ritm iambic

„Prin unde din áripe dînd" $\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{}$ ritm amfibrahic

. . . . . .

„De ce nu am aripi să zbor" $\cup \breve{} \cup \breve{} \cup \breve{} \cup \breve{}$ ritm iambic

„De ce nu am áripi să zbor" $\cup \breve{} \cup \cup \breve{} \cup \cup \breve{}$ ritm amfibrahic

Ambiguitatea ritmică nu există aici decît pentru cititorul care nu știe cum pronunța poetul cuvintele în cauză. Contextul, amfibrahic, al versurilor ne lămurește asupra acestui aspect. Citirea amfibrahică presupune rostirea áripi (áripe), coló, míros.

Se poate demonstra că, pentru orice vers, cunoașterea poziției a trei silabe accentuate este întotdeauna îndestulătoare pentru reconstituirea prototipului ritmic. În cazurile mai sus citate numai doi ictuși erau cunoscuți cu certitudine. Cel de al treilea avea, cel puțin dinspre partea lectorului, un statut incert. La fel se întîmplă atunci cînd al treilea ictus revine unui cuvînt monosilabic, deoarece accentuarea sau nu a acestui tip de cuvinte este din principiu obiect de controversă. Iată două versuri din „Penes Curcanul" ritmicește ambigui, întrucît nu știm care dintre monosilabice trebuie accentuate și care nu :

„Ah ! ochii-mi sînt plini de scîntei"
∪ ∠ ∪ ∪ ∠ ∪ ∪ ″ ritm amfibrahc

„Ah ! ochii-mi sînt plini de scîntei"
∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ″ ritm iambic

. . . . . .

„Cu steagu-n mîini él sprintenel"
∪ ∠ ∪ ∪ ∠ ∪ ∪ ″ ritm amfibrahic

„Cu steagu-n mîini el sprintenel"
∪ ∠ ∪ ∠ ∪ ∪ ∪ ″ ritm iambic

Deși, personal, ni s-ar fi părut mai firească accentuarea numelui predicativ (plini) în locul copulei (sînt) și a subiectului (el) în locul complementului circumstanțial (mîini), ritmul iambic al poemului ne impune lectura complementară.

Tot ceea ce s-a spus aici este valabil numai în ipoteza inexistenței licențelor ritmice. Apariția acestora perturbă grav procesul diagnozei ritmului. Dacă tocmai cuvîntul al cărui accent este luat drept criteriu de identificare a ritmului este „eronat" amplasat, reconstituirea corectă a matricei ritmice poate deveni imposibilă. Licența :

„Marmoreele brațe" ∪ ∪ ∠ ∪ ∪ ″ ∪

are toate caracterele unui vers anapestic. Cine ar putea recunoaște aici, fără cercetarea contextului, un vers iambic afectat de o licență ritmică ? Și totuși în multe cazuri licențele sînt detectabile chiar și atunci cînd nu se dispune decît de un singur vers. Să examinăm mai îndeaproape condițiile în care acest lucru are loc.

2.1.2. Detectarea licențelor ritmice în lumina teoriei codurilor

Reprezentarea schemelor ritmice sub forma unor secvențe de simboluri 0 și 1, unde zerourile corespund silabelor atone, iar unitățile celor accentuate, evidențiază caracterul de cod binar al mulțimii tipurilor de vers posibile, sugerînd abordarea studiului ecarturilor ritmice din perspectiva teoriei codurilor detectoare de erori.

Un cod binar este o mulțime de șiruri de lungime egală formate cu numai două elemente. Să considerăm, de exemplu, toate secvențele posibile de patru simboluri de tip 0 și 1 :

0000, 0001, 0010, 0011, 0100, 0101, 0110, 0111

1000, 1001, 1010, 1011, 1100, 1101, 1110, 1111 (A)

Se vede că ele sînt în număr de 16, adică 2^4. În general, dacă n este lungimea fiecărui șir *(cuvînt cod)*, se demonstrează că numărul șirurilor distincte ce se pot alcătui cu numai două elemente este 2^n. Mulțimea cuvintelor cod enumerate mai sus, precum și oricare parte (submulțime) a sa constituie un cod binar de lungime 4.

Aceste 16 secvențe distincte pot servi la codificarea și transmiterea a cel mult 16 mesaje, natura mesajelor fiind indiferentă. Ele pot codifica bunăoară numerele zecimale de la 0 la 15 sau primele 16 litere ale alfabetului latin sau numele anotimpurilor și lunilor sau toate „figurile" (valeții, damele, rigii și așii) dintr-un pachet de cărți de joc :

0000 = 0, a, primăvară, valet de caro...

0001 = 1, b, vară, valet de cupă...

0010 = 2, c, toamnă, valet de pică...

0011 = 3, d, iarnă, valet de treflă...

0100 = 4, e, ianuarie, damă de caro...

0101 = 5, f, februarie, damă de cupă...

0110 = 6, g, martie, damă de pică...

0111 = 7, h, aprilie, damă de treflă...

1000 = 8, i, mai, rigă de caro...

1001 = 9, j, iunie, rigă de cupă...

1010 = 10, k, iulie, rigă de pică...

1011 = 11, l, august, rigă de treflă...

1100 = 12, m, septembrie, as de caro...

1101 = 13, n, octombrie, as de cupă...

1110 = 14, 0, noiembrie, as de pică...

1111 = 15, p, decembrie, as de treflă...

Inconvenientul asocierii cîte unui mesaj distinct fiecărui cuvînt cod este că orice „zgomot" apărut pe canalul de transmisie a informației, adică orice perturbare ce produce alterarea unui semnal și implicit recepționarea greșită a simbolului corespunzător, transformă cuvîntul transmis într-un alt cuvînt al codului, cu altă semnificație. Reconstituirea sensului intenționat de emițător nu mai este atunci posibilă. Astfel, dacă în șirul 0010 primul element este greșit recepționat, cuvîntul ne apare sub forma 1010 și în loc de 2 sau c sau toamnă sau valet de pică se înțelege 10 sau k sau iulie sau rigă de pică, ceea ce este cu totul altceva.

Posibilitățile de confundare a două mesaje se pot reduce prin efectuarea unei selecții în mulțimea tuturor cuvintelor cod posibile. Să admitem că nu se asociază mesaje distincte decît șirurilor :

0000, 0011, 0101, 0110, 1001, 1010, 1100, 1111 (B)

Ele formează un cod în care fiecare două cuvinte diferă între ele prin cel puțin două elemente. Denaturarea unui singur simbol este atunci decelabilă, căci ea dă naștere unei secvențe ce nu se numără printre cuvintele codului. În șirul 1010 pe orice poziție ar apărea eroarea de transmisie, aceasta este ușor descoperită întrucît nici unul dintre cuvintele 0010, 1110, 1000 și 1011 nu aparține codului. Receptorul înțelege că e vorba de o eroare, dar nu o poate și corecta, fiindcă secvențele greșit transmise pot fi rezultatul alterării și a altor cuvinte cod. Șirul 0010 poate proveni și din cuvintele 0000, 0011 și 0110, șirul 1110 din cuvintele 0110, 1100 și 1111, șirul 1000 din cuvintele 0000, 1001 și 1100, iar șirul 1011 din 0011, 1001 și 1111. Spunem că acest cod detectează o eroare, dar nu o poate corecta.

Detectarea erorii se face cu prețul reducerii numărului de mesaje ce pot fi codificate. Acestea nu mai sînt decît opt, adică atîtea cîte ar fi putut fi transmise și cu ajutorul unui cod alcătuit din cuvinte de numai trei elemente :

000, 001, 010, 011, 100, 101, 110, 111 (C)

Codul (C) este mai economic decît (B), dar nu mai detectează nici un fel de erori. Creșterea conciziei s-a tradus într-o diminuare a siguranței recepționării corecte a mesajelor. Comparînd pe (B) cu (C), constatăm că toate cuvintele cod din (C) se obțin prin suprimarea ultimei componente a cuvintelor din (B). Această poziție suplimentară este o așa-zisă poziție de control a corectitudinii transmisiei, ea nu servește la codificarea informației, ci la detectarea erorilor de comunicare. Față de (C), codul (B) prezintă deci o anumită redundanță, a cărei expresie matematică este :

$$R = \frac{\log_2 (\text{numărul de mesaje posibile}) - \log_2 (\text{numărul de mesaje semnificative})}{\log_2 (\text{numărul de mesaje posibile})}$$

Astfel, în cazul lui (C) toate șirurile posibile sînt semnificative și rezultă $R = 0$, în timp ce pentru (B) avem :

$$R = \frac{\log_2 2^4 - \log_2 2^3}{\log_2 2^4} = \frac{4 - 3}{4} = 0{,}25$$

Cuvintele cod sînt pe sfert redundante, rezultat scontat, avînd în vedere că ele conțin fiecare cîte patru poziții, deși numai trei ar fi fost suficiente pentru codificarea celor opt mesaje de transmis.

Dacă dintre cele n poziții ce compun un cuvînt cod, m poziții sînt folosite pentru codificarea informației, iar $k = n - m$ constituie poziții de control, redundanța rezultantă este:

$$R = \frac{\log_2 2^n - \log_2 2^m}{\log_2 2^n} = \frac{n-m}{n} = \frac{k}{n} \text{ de unde : } k = nR$$

În exemplul nostru $k = 4.0{,}25 = 1$. Există așadar o poziție de control, ceea ce am observat mai înainte și cu „ochiul liber".

Să considerăm acum o situație mai apropiată de aspectul ce ne interesează aici. Scrise sub formă de cuvinte cod pe alfabetul $\{0, 1\}$, toate schemele ritmice posibile ale octosilabului iambic românesc (versul *Luceafărului*) sînt:

1° 0 1 0 1 0 1 0 1 „Din sfera mea venii cu greu"
2° 0 0 0 1 0 1 0 1 „Cu obrăjei ca doi bujori"
3° 0 1 0 0 0 1 0 1 „Și soarele e tatăl meu,"
4° 0 1 0 1 0 0 0 1 „În aer rumene văpăi"
5° 0 1 0 1 0 1 0 0 „Dar voi să știi asemenea"
6° 0 1 0 0 0 1 0 0 —
7° 0 1 0 0 0 0 0 1 „Luceafărul. Și-ncetișor"
8° 0 0 0 1 0 1 0 0 „E un adînc asemene"
9° 0 0 0 1 0 0 0 1 „Cum izvorînd îl înconjor"
10° 0 0 0 0 0 1 0 1 —
11° 0 0 0 0 0 1 0 0 —
12° 0 0 0 0 0 0 0 1 „Cum că eu sunt nemuritor"

Redundanța corespunzătoare va fi:

$$R = \frac{\log_2 2^8 - \log_2 12}{\log_2 2^8} = \frac{8 - 3{,}58}{8} = \frac{4{,}42}{8} \text{ și } k = 4{,}42$$

Există așadar 4,42 poziții de control. Patru dintre ele ne sînt bine cunoscute. E vorba de pozițiile nemarcate ale prototipului ritmic, adică toate cele de rang impar: prima, a treia, a cincia și a șaptea. Orice ocurență a silabei accentuate a unui cuvînt pe una dintre aceste patru poziții este imediat reperată drept eroare (licență ritmică). Exemple din „Peneș Curcanul":

„... Țintеș era dibaci tunar" [1] 0 0 0 0 1 0 1

„Alelei! Doamne, cum zburau" 0 0 [1] 1 0 0 0 1

„Burcel în șanț moare zdrobind" 0 1 0 1 [1] 0 0 1

Redundanța a rezultat însă ceva mai mare și anume corespunzătoare la 4,42 poziții de control. Cum se explică acest surplus fracționar al valorii k?

După cum se știe, localizarea accentului nu depășește în românește silaba a patra, numărînd de la sfîrșitul cuvîntului *, și ca atare clausula octosilabului iambic nu poate fi decît oxitonă (masculină) sau proparoxitonă (dactilică). Este motivul pentru care nu am luat în considerare și scheme de tipul:

13° 0 1 0 1 0 0 0 0
14° 0 0 0 1 0 0 0 0
15° 0 1 0 0 0 0 0 0

Adăugînd la acestea și schema, evident nerealizabilă, a versului alcătuit numai din cuvinte atone:

16° 0 0 0 0 0 0 0 0

* Există și cîteva excepții (*rebusurile, cocteilurile, adaosurile*), neinteresante în calitate de clausule, întrucît sînt rime celibatare. O excepție la excepție o reprezintă perechea *minusurile-sinusurile*.

am fi avut de fapt în total $16 = 2^4$ formule ritmice distincte, respectiv tot atîtea mesaje semnificative, de unde redundanța :

$$R = \frac{\log_2 2^8 - \log_2 2^4}{\log_2 2^8} = \frac{8-4}{8} = \frac{4}{8}$$

și exact 4 poziții de control.

Pe de altă parte, dacă se exclude posibilitatea rimei dactilice, cad dintre cele 12 scheme enumerate la început un număr de 4 (numerele 5°, 6°, 8° și 11°). Rămîn 8 mesaje distincte, ceea ce corespunde unui nivel de redundanță :

$$R = \frac{\log_2 2^8 - \log_2 2^3}{\log_2 2^8} = \frac{8-3}{8} = \frac{5}{8} \text{ cu } k = 5$$

A cincea poziție de control este chiar ultima, în acest caz obligatoriu accentuată. Este limpede acum că surplusul de redundanță echivalent cu 0,42 poziții de control se datora particularității că ictusul forte nu poate fi amplasat decît pe a șasea sau a opta poziție silabică a versului.

Să revenim acum la problema enunțată la sfîrșitul paragrafului precedent. În ce condiții un vers singur, izolat de context, își semnalează propriile licențe ritmice?

Ne aflăm aici în plin cerc vicios. Licența ritmică este o silabă accentuată amplasată într-o poziție nemarcată a matricii ritmice, dar, în același timp, înfățișarea matricii ritmice se deduce din localizarea silabelor accentuate printre care se numără și licența. Să considerăm cazul cel mai general. Fie un vers de măsură m :

$$V = x_1 x_2 x_3 \ldots x_{r-1} x_r x_{r+1} \ldots x_m$$

în care $x_1, x_2, \ldots x_m$ sînt silabele alcătuitoare, iar prin r s-a notat, ca mai înainte, rangul poziției atinse de ictusul forte. Silaba x_r este obligatoriu accentuată. În afară de ea, versul V mai conține un număr de $(a-1)$ silabe accentuate, dispuse într-un fel oarecare. Fie $A_1 = \{x_i ; r - i = 0 \pmod 2\}$ mulțimea silabelor accentuate cu aceeași paritate ca și x_r. Dacă versul V este scris într-un ritm binar (trohaic sau iambic, după cum r este impar sau par), și nu conține licențe, atunci A_1 se identifică cu mulțimea

tuturor silabelor accentuate ale versului : $A_1 \equiv A$. Similar, dacă ritmul este riguros ternar, notînd $A_2 = \{x_j ; r - j = 0 \pmod 3\}$ subzistă $A_2 = A$, iar dacă ritmul este cuaternar $A_3 \equiv A$ cu $A_3 \equiv \{x_k ; r - k \equiv 0 \pmod 4\}$.

Existența licențelor ritmice face ca niciuna dintre egalitățile de mai sus să nu mai fie valabilă. Vom avea :

$$A_1 \neq A, A_2 \neq A, A_3 \neq A \quad \text{și} \quad A_1 \cup A_2 \cup A_3 \subseteq A$$

Dacă A_1, A_2 și A_3 conțin, respectiv, a_1, a_2 și a_3 elemente, putem scrie : $a_1 < a$, $a_2 < a$, și $a_3 < a$, toate trei inegalitățile fiind stricte. Mai concentrat : $a_i < a$ $(i = 1, 2, 3)$. Cînd mulțimea $\{a_1, a_2, a_3\}$ conține un maxim unic $a_{max} = \max a_i$ ritmul versului este determinat, căci modulul ritmic este cel din definiția mulțimii A_{max}. În schimb, dacă există două sau trei maxime egale, ne aflăm într-un caz de ambiguitate ritmică. Iată cîte un exemplu pentru fiecare dintre cele două situații :

1° „Atîrnînd arfa-n vecinica pădure"

(M. Eminescu : *În căutarea Șeherezadei*)

Versul de mai sus conține 11 silabe, dintre care a treia, a patra, a șasea și a zecea sînt accentuate. Aceasta din urmă este lovită de ictusul forte, deci $r = 10$. Să identificăm toate elementele definite mai sus :

$$V = x_1 x_2 x_3 x_4 x_5 x_6 x_7 x_8 x_9 x_{10} x_{11}$$

$x_1 =$ a, $x_2 =$ tîr, $x_3 =$ nînd, $x_4 =$ ar, $x_5 =$ fa-n,

$x_7 =$ veci, $x_7 =$ ni, $x_8 =$ ca, $x_9 =$ pă, $x_{10} =$ du, $x_{11} =$ re

$A = \{x_3, x_4, x_6, x_{10}\}$, $A_1 = \{x_4, x_6, x_{10}\}$, $\{A_2 = x_4, x_{10}\}$

$a = 4$ $\quad a_1 = 3$ $\quad a_2 = 2$

$A_3 = \{x_6, x_{10}\}$

$a_3 = 2$

Dat fiind că $a_1 > a_2, a_3$ ritmul versului este binar, căci predominante numeric sînt silabele accentuate de aceeași

paritate cu x_r = du. Mai precis, deoarece $10 = 0 \pmod 2$, avem de a face cu ritmul iambic.

2° „În cercul lumii comun și avar"

(G. Bacovia : *Vobiscum*)

$$V = x_1x_2x_3x_4x_5x_6x_7x_8x_9x_{10} \quad \text{cu}$$

x_1 = în, x_2 = cer, x_3 = cul, x_4 = lu, x_5 = mii, x_6 = co, x_7 = mun, x_8 = și, x_9 = a, x_{10} = var

$$A = \{x_2, x_4, x_7, x_{10}\},\ A_1 = \{x_2, x_4, x_{10}\},\ A_2 = \{x_4, x_7, x_{10}\}$$

$$a = 4 \qquad a_1 = 3 \qquad a_2 = 3$$

$$A_3 = \{x_2, x_{10}\}$$

$$a_3 = 2$$

Aici $a_1 = a_2$ și rămîne indecidabil dacă ritmul versului este binar (iambic, $r = 10 = 0 \pmod 2$), ori ternar (dactilic, $r = 10 = 1 \pmod 3$).

Ambele exemple cuprind și licențe ritmice. În primul caz, silaba a treia este accentuată, deși corespunde unei poziții nemarcate din prototipul versului iambic. Se observă că licențele ritmice sînt elemente ale mulțimii A necuprinse în A_{max}. Mulțimea licențelor L va fi dată așadar de diferența acestor două mulțimi sau, altfel spus, de complementara lui A_{max} în raport cu A :

$$L = A - A_{max} = \mathsf{C}_A\, A_{max}$$

În cazul al doilea, imposibilitatea precizării ritmului atrage după sine imposibilitatea identificării licențelor. Într-adevăr, dacă ritmul ar fi binar, silaba accentuată aberantă ar fi x_7, deoarece :

$$L = A - A_1 = \{x_2, x_4, x_7, x_{10}\} - \{x_2, x_4, x_{10}\} = \{x_7\}$$

În schimb, admițînd că ritmul este ternar, poziția accentuată aflată în discordanță cu prototipul ritmic este a doua :

$$L = A - A_2 = \{x_2, x_4, x_7, x_{10}\} - \{x_4, x_7, x_{10}\} = \{x_2\}$$

În notația uzuală, versului lui Bacovia îi corespunde schema :

$$\cup \angle \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \asymp$$

Considerînd cele două ipoteze privind matricea ritmică :

a. ipoteza binară $\quad \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \asymp$

b. ipoteza ternară $\quad \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \asymp$

se constată că formula ritmică concretă a versului în discuție nu este deductibilă din nici una dintre ele, prin aplicarea exclusivă a regulilor de transformare proprii versificației românești :

$$\cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \asymp \quad \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \asymp$$

$$\downarrow \qquad\qquad \downarrow$$

$$\cup \angle \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \asymp \quad \cup \angle \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \asymp$$

„Substituirile" indicate de săgeți sînt incompatibile cu gramatica ritmului românesc și, ca atare, fie în poziția a șaptea, fie într-a doua, versul conține o licență ritmică. Interesul teoretic deosebit al acestui rezultat rezidă în concluzia surprinzătoare că, deși licențele se definesc drept abateri de la paradigma ritmică, existența lor poate fi detectată chiar și în condițiile necunoașterii acestei paradigme. Etichetarea unui vers drept incorect ritmat se poate face deci și atunci cînd nu se știe precis în ce ritm a intenționat să-l scrie poetul.

Versul funcționează în acest caz ca un cod detector, dar nu și corector de erori, întrucît ne permite să depistăm existența greșelilor (licențelor ritmice) și numărul lor ($l = \text{card}\, L = a - a_{max}$), fără a ne indica însă și localizarea lor precisă, indispensabilă unei eventuale îndreptări. Asemenea omologului său corect ritmat, versul ce conține licențe ritmice poate fi, la rîndul său, ritmicește ambiguu sau non-ambiguu, deosebirea constînd în faptul că în primul caz licențele sînt numai numărabile, nu și enumerabile, pe cînd în cel de al doilea ele pot fi identificate precis, individualizate.

Rezumînd, algoritmul de investigare a structurii ritmice a versului în prezența licențelor ritmice cuprinde următoarele etape :

I Se identifică mulțimea A a silabelor accentuate*, precum și rangul r al poziției forte a clausulei.

II Se construiesc mulțimile $A_1 = \{x_i ; r - i = 0 (\text{mod } 2)\}$ $A_2 = \{x_j ; r - j = 0 (\text{mod } 3)\}$ și $A_3 = \{x_k ; r - k = 0 (\text{mod } 4)\}$. În cazul că nici una dintre aceste mulțimi nu este identică cu A, se deduce că *versul conține licențe ritmice.*

III Notînd cu a_1, a_2 și a_3 cardinalele mulțimilor A_1, A_2 și respectiv, A_3, numărul licențelor este dat de relația simplă $l = a - \max a_i$.

IV Dacă mulțimea $\{a_1, a_2, a_3\}$ admite un maxim unic, ritmul versului este univoc determinat. Altminteri, ne aflăm în fața unui caz de ambiguitate ritmică ce se rezolvă numai prin raportare la context.

Să mai observăm că procedura de diagnosticare a ambiguității ritmice expusă aici rămîne valabilă și pentru versurile corect ritmate, fără licențe. Ex. :

„Păsările migratoare" ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

(G. Topîrceanu : *Primăvara*)

$x_1 =$ pă, $x_2 =$ să, $x_3 =$ ri, $x_4 =$ le, $x_5 =$ mi, $x_6 =$ gra,

$x_7 =$ toa, $x_8 =$ re

$A = \{x_1, x_7\}$, $A_1 = \{x_1, x_7\}$, $A_2 = \{x_1, x_7\}$, $A_3 = \{x_7\}$

$a = 2$ $a_1 = 2$ $a_2 = 2$ $a_3 = 1$

Echipotența mulțimilor A_1 și A_2 reflectă ambiguitate ritmică a versului, oscilînd între troheu și dactil, în timp a identitatea lor cu mulțimea totală A a silabelor accentuat atestă inexistența licențelor ritmice.

---

vedere „duplicitatea" lor accentuală.

* Cuvintele monosilabice nu trebuie luate în considerare, avînd în

2.2. Rima „inexactă"

2.2.1. Speciile rimei „inexacte" : asonanța, contrasonanța, disonanța

În domeniul rimei, abaterea de la normă îmbracă forma utilizării *rimoidelor* (Jirmunski), realizări aproximative, imperfecte, ale coincidenței sonore cerute de definiția rimei. Reamintim că, potrivit celor stabilite în paragraful 1.2.2., mai multe secvențe monoaccentuate $\lambda_1, \lambda_2 \ldots, \lambda_n$ rimează între ele dacă admit un sublanț final maximal comun :

$$\rho = \gamma \bar{v} \beta$$

unde v este o vocală accentuată, iar γ și β — două segmente sonore alcătuite din consoane, semivocale sau vocale neaccentuate. Prezența tranșei γ nu este obligatorie, ea caracterizînd rimele zise „bogate". Structura rimei suficiente se reduce deci la :

$$\rho = \bar{v} \beta$$

Întrucît acceptă pe ρ drept sublanț final comun, lanțurile $\lambda_1, \lambda_2, \ldots, \lambda_n$ trebuie să fie de forma :

$$\lambda_1 = \alpha_1 \bar{v} \beta, \quad \lambda_2 = \alpha_2 \bar{v} \beta, \quad \ldots\ldots \lambda_n = \alpha_n \bar{v} \beta$$

Rimarea „inexactă", condiție mai slabă decît rimarea propriu-zisă, presupune doar coincidența parțială a segmentelor finale. În funcție de porțiunea afectată de această nepotrivire, ea capătă înfățișarea contrasonanței, a asonanței sau a disonanței.

Cea dintîi privește exclusiv vocala accentuată. Astfel, n secvențe monoaccentuate contractează între ele relații de contrasonanță dacă sînt de forma :

$$\lambda_1 = \alpha_1 \bar{v}_1 \beta, \ \lambda_2 = \alpha_2 \bar{v}_2 \beta, \ \ldots\ldots \lambda_n = \alpha_n \bar{v}_n \beta$$

Ca și în cazul rimei exacte lanțurile $\lambda_1, \lambda_2, \ldots, \lambda_n$ comportă un sublanț final comun, dar acesta este mai scurt decît cel necesar unei rime suficiente, lipsindu-i elementul v. Din acest punct de vedere contrasonanța s-ar putea numi

rimă insuficientă. Ea definește în vocabularul accentuat universal o partiție mai puțin fină decît cea în clase de cuvinte-rimă. Fiecărui segment terminal β îi corespunde o clasă distinctă de echivalență contrasonantă. În funcție de identitatea vocalei accentuate, fiecare dintre aceste clase suferă la rîndul ei o partiție în subclase de rimare suficientă, ce se divid la rîndul lor în subclase corespunzătoare rimelor bogate de ordinul 1 și așa mai departe. În fond, contrasonanța poate fi privită drept o relație de echivalență definită în mulțimea rimelor suficiente, căci dacă două secvențe λ_1 și λ_2 contractează între ele relații de contrasonanță orice secvență λ_k ce rimează suficient cu λ_1 este la rîndul ei contrasonantă cu orice secvență λ_I ce rimează cu λ_2.

Astfel, notînd prin *C* și *R* relațiile de contrasonanță și, respectiv, rimă, vom avea :
sîn C senin, rămîn R sîn, închin R senin ⇒ rămîn C închin.

Cercetările întreprinse de Doina și Crișu Dascălu [27] au scos în evidență anumite afinități între vocalele neaccentuate ce alternează în cadrul contrasonanțelor *, valabile însă numai pentru poezia clasicilor. Ei au identificat trei perechi de vocale ce constituie baza exclusivă a tuturor contrasonanțelor întîlnite (51, dintre care 43 la Eminescu, cîte 3 la Vlahuță și Duiliu Zamfirescu și cîte una la Macedonski și Coșbuc) și anume : *i — î (deschide — hîde)*, *e — ă (primăveri — cîntări)* și *î — u (trecute — posomorîte)*, prima alternanță fiind de departe preponderentă. Asemănarea de timbru conferă acestor contrasonanțe un statut apropiat de al rimelor propriu-zise **. Ele sînt larg răspîndite și în poezia populară ([25], pag. 121—124), sursă indubitabilă a rimării „inexacte" eminesciene, dar acolo tabloul se completează și cu alternanțele *i — u (plăcintă — nuntă)* și *o — ă (scol — spăl)*. Ultima dintre ele capătă o spectaculoasă extindere la unii poeți contemporani (în volumul *Mai mult ca plînsul* de Ion Gheorghe, 41 % dintre contrasonanțe sînt construite pe opoziția *o — ă : țărm — dorm, plăgi — inorogi, căpăstru — nostru* etc).

* Autorii citați le numesc asonanțe, dar deosebirea terminologică nu afectează fondul problemei.

** Emil Petrovici, ale cărui teze fonologice, astăzi depășite, vedeau în vocalele *ă* și *i* variante poziționale ale fonemelor *e* și *i*, le socotea chiar rime „exacte".

Oricum, rămîne valabilă observația că o anumită apropiere fonologică între vocalele accentuate este indispensabilă, dovadă selecția foarte restrictivă a tipurilor de alternanțe : numai 5 din 20 de combinații vocalice distincte posibile. Decisiv pare a fi aici gradul de apertură, ceea ce explică izolarea vocalei deschise *a*, ce nu intră în relații de contrasonanță cu nici o altă vocală. Cele semi-deschise, *o*, *ă*, *e* și cele închise, *u*, *î*, *i*, alternează numai în cadrul strict al clasei lor. O definiție mai riguroasă a contrasonanței face deci necesară subîmpărțirea mulțimii *V* a vocalelor accentuate în trei submulțimi corespunzătoare celor trei grade de deschidere vocalică : $V_1 = \{\acute{a}\}$, $V_2 = \{\acute{o}, \acute{ă}, \acute{e}\}$, $V_3 = \{\acute{u}, \acute{i}, \acute{i}\}$. Două segmente monoaccentuate $\lambda_1 = \alpha_1 \bar{v}_1 \beta_1$ și $\lambda_2 = \alpha_2 \bar{v}_2 \beta_2$ vor fi considerate drept contrasonante dacă și numai dacă $\beta_1 = \beta_2$ și $v_1, v_2 \in V_i$ $(i = 1, 2, 3,)$ adică, pe lîngă condiția identității segmentelor postaccentuale, se cere și apartenența vocalelor la o aceeași clasă de apertură.

A doua specie de rimă „inexactă", *asonanța*, presupune, dimpotrivă, coincidența vocalei accentuate și disimilaritatea parțială a sublanțurilor finale β. Cu excepția lui Eminescu, poeții noștri clasici o evită sistematic, semn că norma prozodică a epocii exclude procedeul, asociindu-l ideii de neglijență, de imperfecțiune formală. Scrupulosul prozodist care a fost G. Coșbuc, deși altminteri legat prin multe fire de universul liricii populare, respinge asonanța pînă-ntr-atît încît, în cercetarea citată, Doina și Crișu Dascălu n-au putut identifica în opera sa poetică nici măcar un singur exemplu de asonanță. În schimb din totalul de 63 de asonanțe excerptate din poezia clasicilor, 53 se găsesc la Eminescu. El continuă și în această privință tradiția folclorică, repudiată tacit sau fățiș de contemporanii și urmașii săi imediați (Al. Macedonski, Duiliu Zamfirescu), restrîngînd însă considerabil limitele îngăduite ale conceptului de asonanță.

O primă trăsătură deosebitoare a asonanței eminesciene față de cea populară ar fi că sublanțurile finale β_1 și β_2

ale cuvintelor puse în corespondență asonantă nu diferă decît printr-o singură poziție fonematică. Definind, ca în teoria codurilor, distanța Hamming d_H dintre două lanțuri sonore prin numărul total de poziții ocupate de simboluri (aici foneme) diferite, vom putea scrie că abaterea standard de la norma prozodică clasică întruchipată de asonanța eminesciană îndeplinește, fără excepții, condiția :

$$d_H(\beta_1, \beta_2) = 1$$

Că în versificația populară lucrurile stăteau altfel o dovedesc exemple ca *lungă — umbră*, *lapte — calde*, *fereastră — neagră*, *cîmp — strîng* ([25] pag. 120 și 135), pentru care se vede că $d_H(\beta_1, \beta_2) = 2$.

O a doua diferență dintre asonanța clasică și cea populară constă în restrîngerea drastică în cazul celei dintîi a tipologiei alternanțelor consonantice, reduse la numai trei clase ([27] pag. 63—65) :

1° Alternanța consoană palatalizată—consoană nepalatalizată : *amanți—dant*, *cazi—obraz*, *furtunoși—roș*.

2° Alternanța consoană surdă — consoană sonoră : *vînt — bătînd*, *glas — talaz*, *adînc — plîng*.

3° Alternanța consoană — ∅, adică suprimarea unei consoane : *dulce — duce*, *departe — ferecate*, *vorbă —sobă*.

În contrast, iată cît de variate sînt corespondențele consonantice în rimarea asonantă populară : *b — n (șubii—lunii)*, *n — l (bine — Vasile)*, *t — p (lăudată — scapă)*, *r — n (murg — Cîmpulung)*, *l — r (jele — durere)*, *p — l (ruptă — ascultă)*, *p — c (apă — înecă)* *c — t (mîncă — cîntă)*, *d — g (rotundă — dungă)*, *ț — z (rourați — brazi)*, *z — ș (spuză — cenușă)*, *ș — g (ușă — rugă)* etc.

În schimb, în ceea ce privește vocalele neaccentuate nu există deosebiri notabile între modelul eminescian și cel popular. În ambele se întîlnesc doar două tipuri de alternanțe : *ă — e (față — brațe* la Eminescu, dar și în folclorul obiceiurilor de familie, [25] pag. 124) și *ă — a (căldură — gura* la Eminescu și *degeaba — treabă*, popular).

Un tip de abatere de la normă ce cumulează trăsăturile asonanței și contrasonanței este *disonanța*. Atît vocala accentuată cît și segmentul postaccentual β sînt în acest caz alterate, cu respectarea acelorași reguli ca și atunci

cînd asonanța și contrasonanța erau utilizate separat. Astfel, în poezia cultă clasică disonanța presupune o distanță Hamming strict egală cu 2 (*dînsa — aprinsă*, *poet — revăd* la Eminescu) și încadrarea tipurilor de alternanțe vocalice și consonatice în limitele restricțiilor mai sus menționate.

Ascultînd și aici de o regulă mai laxă, versificația populară cunoaște distanțe Hamming egale cu 3 *(mănînce — miște*, *răspuns — zis)* și asocieri de consoane extrem de variate *(stîlp — necăjit*, *apuc — cîmp)*.

Concluzia ar fi că în sistemul rimei clasice încălcarea normei este ea însăși normată, în sensul impunerii unui număr de condiții formale ce-i conferă caracterul de *abatere standard* riguros definită. Odată cu perimarea codului normativ clasic, rima „inexactă" deferlează aceste bariere cucerindu-și noi libertăți ce vor face obiectul unui alt capitol (3.2).

2.2.2. Justificarea informațională a rimării „inexacte"

Analiza raporturilor dintre bogăția și raritatea rimei (paragrafele 1.2.2—1.2.3) a evidențiat o corelație ale cărei consecințe ating și domeniul rimării „inexacte" : o rimă este cu atît mai banală cu cît e mai săracă, ceea ce o face și esteticește mai puțin eficientă. Ca și în orice selecție operată într-o mulțime de indivizi, reducerea exigenței selecționerului face să crească mulțimea candidaților la alegere, absența totală a criteriilor echivalînd cu egalizarea completă a șanselor individuale. Din acest punct de vedere, coincidența sonoră aproximativă ce caracterizează rima „inexactă" sporește, întrucît reprezintă o condiție mai slabă, numărul cuvintelor-rimă aflate la dispoziția poetului. Banalitatea rimei „inexacte" o va depăși deci sistematic pe a celei suficiente, cu efecte de bănuit negative asupra calității artistice. Experiența lectorului de poezie contrazice însă această inferență logică. Memoria fiecăruia dintre noi a reținut cel puțin cîteva asonanțe strălucite, incomparabil superioare marii mulțimi anonime de rime „exacte", dar banale, de tip „gramatical", diminutival etc.

Să reamintim doar eminescianul *creștet — veșted (Mai am un singur dor)* asimilat pentru totdeauna ființei celei mai adînci a poeziei românești. Dacă secretul plăcerii cu care receptăm rimele bogate stă în surpriza întîlnirii cu o asociație de cuvinte deosebit de rară, de unde ar proveni satisfacția contactului cu o împerechere asonantă?

Să examinăm mai îndeaproape mecanismul informațional al alegerii cuvintelor rimă. Pentru nevoile demonstrației, acest proces, aparent instantaneu, poate fi descompus mental în două etape succesive. Prima ar consta în alegerea rimei ρ_i, respectiv a clasei de cuvinte M_i ce admit pe ρ_i drept sublanț final maximal.

A doua etapă cuprinde la rîndul ei două momente, corespunzătoare alegerii din sînul clasei M_i a fiecărui cuvînt rimă în parte *.

Adoptînd modelul probabilistic al „tragerii din urnă", este evident că o clasă M_i are cu atît mai multe șanse de a fi aleasă în prima etapă cu cît numără mai multe cuvinte **. Fie m_i acest număr și n numărul total de cuvinte din limbă. În ipoteza că întregul tezaur lexical al limbii este accesibil alegerii (se găsește în urna noastră abstractă), probabilitatea ca M_i să fie clasa aleasă este egală cu $\frac{m_i}{n}$. Cantitatea de informație furnizată de această alegere va fi:

$$I_i' = -\log_2 \frac{m_i}{n} = \log_2 n - \log_2 m_i$$

Odată fixată clasa M_i, probabilitatea de a alege din ea perechea de cuvinte $(\lambda_{ij}, \lambda_{ik})$ este egală cu $\frac{1}{m_i} \cdot \frac{1}{m_i - 1}$, primul factor corespunzînd momentului alegerii cuvîntului λ_{ij} din m_{ik} cuvinte echiprobabile, iar cel de al doilea — alegerii cuvîntului λ_{ik} din cele $m_i - 1$ cuvinte rămase. Informația furnizată de opțiunile din etapa a doua este:

$$I_i'' = -\log \frac{1}{m_i} \frac{1}{m_i - 1} = \log_2 m_i + \log_2 (m_i - 1)$$

Notînd cu I_i cantitatea totală de informație, vom avea:

$$I_i = I_i' + I_i'' = \log_2 n + \log_2 (m_i - 1)$$

Reușitele din domeniul rimei se întemeiază, mai întotdeauna, pe efectul de surpriză, dar impactul rimei asupra conștiinței receptorului este diferit, în realizarea lui concretă, după cum producerea surprizei are loc în una sau alta dintre etapele menționate.

Poeții care cultivă rima rară își aleg rimele din clase M_i cît mai sărace, majorînd astfel la maximum parametrul I_i'. Surpriza corespunde, în acest caz, primei etape. În compensație însă, cu cît m_i e mai redus, cu atît etapa a doua devine mai previzibilă (I_i'' scade), dat fiind că posibilitățile de a forma perechi de cuvinte dintr-o clasă mai săracă sînt, evident, mai mici. Odată folosite într-o poezie, rimele foarte rare nu mai pot fi reluate, deoarece primul cuvînt-rimă îl atrage de-ndată în mintea cititorului pe cel de-al doilea.

Cultivarea rarității rimei își vădește aici limitele. Tezaurul, și așa relativ restrîns, de rime rare al unei limbi se epuizează mai devreme sau mai tîrziu și atunci o reformă a uneltelor poetice devine inevitabilă. Între alte cauze ale recurgerii la versul alb trebuie avută în vedere și aceasta, cu atît mai mult cu cît limbile în care versul alb și-a făcut inițial apariția dispuneau de posibilități de rimare mai reduse, credem noi, decît limba română și literaturile respective exploataseră intens resursele rimei pe parcursul mai multor secole.

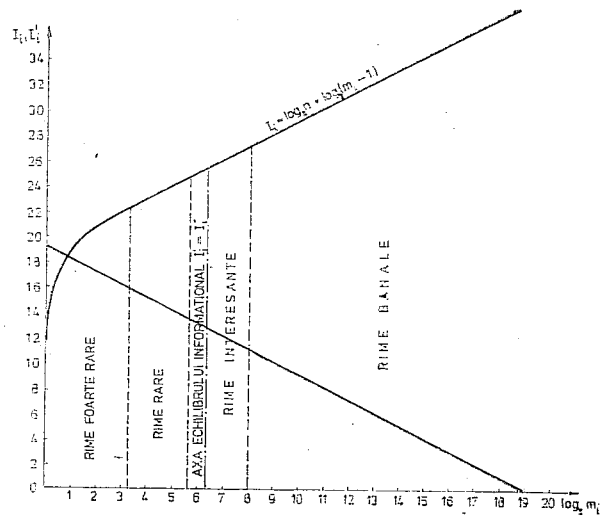
Un al doilea mod de realizare a surprizei ar fi alegerea clasei M_i astfel încît valoarea parametrului I_i'' să fie cît mai mare. Se vede că, în acest caz, m_i trebuie să crească, ceea ce duce și la majorarea cantității totale de informație I_i. Se contează atunci pe nedeterminarea sporită a rimelor denumite mai sus „banale", unde, datorită bogăției fie-

---

* În cazul unei structuri strofice cu rimă multiplă sau a utilizării monorimei, numărul subdiviziunilor acestei etape crește în consecință.

** Pentru a „vizualiza" ideea, să presupunem că fiecărui cuvînt îi corespunde o bilă. Toate cuvintele ce rimează între ele sînt bile de aceeași culoare. Probabilitatea tragerii din urnă a unei bile de culoarea ρ_i este firește cu atît mai mare cu cît există mai multe bile de această culoare, adică cu cît clasa M_i este mai bogată.

cărei clase de cuvinte rimate, fiind dat un vers, șansele de a ghici finalul versului următor sînt minime. Cu cît o rimă e mai banală, cu atît nedeterminarea pe care o suprimă alegerea unei perechi de cuvinte rimate e mai mare.



Să tragem de aici concluzia că folosirea rimelor banale constituie soluția cea mai recomandabilă? Vom răspunde negativ, fără ca pentru aceasta să facem apel la alte argumente decît cele legate strict de aspectele informaționale prezentate mai sus.

Luînd ca bază dicționarul de rime al lui N. Șerban, putem estima la cel puțin 500 000 cuvintele distincte (inclusiv formele lor flexionare). În acest caz, $\log_2 n \approx 19$ și variația parametrilor I_i' și I_i în funcție de numărul m_i de elemente ale claselor de rimă, este cea reprezentată grafic în figura 2. Verticalele trasate cu linie întreruptă delimitează în diagramă zonele corespunzătoare tipurilor de rime : foarte rare, rare, interesante și banale.

Putem vorbi de surpriză la unul ori altul dintre momentele procesului de alegere a rimelor, numai în măsura în care între valorile I_i' și I_i'' există o diferență însemnată, într-un sens sau în celălalt. Zonele de surpriză sînt, așadar, situate, fie mult la stînga, fie mult la dreapta față de verticala de abscisă 6,34 care corespunde situației de echilibru a cantităților de informație : $I' = I''$.

Îndepărtarea maximă către stînga față de această axă de referință se realizează prin utilizarea rimelor foarte rare, pentru care se observă din figura 2 că $I' >> I''$.

Opțiunea contrară constă în alegerea claselor de rimă astfel încît $I'' >> I'$, ceea ce conduce la un alt tip de surpriză, ale cărei efecte sînt cu atît mai mari cu cît clasa aleasă este mai bogată. Dar rimele banale, încă destul de apropiate de axa echilibrului informațional, nu reprezintă în această privință decît o soluție mediocră.

Pentru a majora încă raportul $\frac{I''}{I'}$, poeții apelează la rima „inexactă". Într-adevăr, prin admiterea unei corespondențe fonematice incomplete a sublanțurilor finale, mulțimea cuvintelor din care se poate alege perechea de cuvinte-rimă se extinde considerabil. Presupunînd, de exemplu, că în cuvîntul $\lambda = \alpha\bar{v}\beta$ segmentul β are structura : $\beta = c_1c_2c_3c_4$, vom observa că, pe lîngă totalitatea cuvintelor încheiate în $vc_1c_2c_3c_4$, care reprezintă clasa de echivalență corespunzătoare relației de rimare „exactă", cuvîntul γ rimează „inexact" cu toate cuvintele ce acceptă sublanțurile finale :

1° $v_ic_1c_2c_3c_4$ cu v_i oarecare sau, într-o accepțiune mai restrînsă, apropiat ca grad de apertură de v ;

2° $vxc_2c_3c_4$, $vc_1xc_3c_4$, $vc_1c_2xc_4$ și $vc_1c_2c_3x$ pentru orice x, sau, în cazul mai restrîns al regulii clasice, pentru un x vid sau înrudit (în corelația surd-sonor, palatalizat-nepalatalizat) cu fonemul pe care îl înlocuiește ;

3° $v_ixc_2c_3c_4$, $v_ic_1xc_3c_4$, $v_ic_1c_2xc_4$ și $v_ic_1c_2c_3x$ cu aceleași condiții ca mai sus.

Cazul 1° corespunde contrasonanței, cazul 2° asonanței, iar cazul 3° disonanței. Notînd cu $m(-\rho)$ numărul de cu-

vinte din clasa de echivalență a rimei ρ, se vede că unitățile lexicale ce rimează „inexact" cu λ sînt în număr de :

$$m(-v_1c_1c_2c_3c_4) + m(-v_ic_1c_2c_3c_4) + m(-vxc_2c_3c_4) +$$
$$+ m(-vc_1xc_3c_4) + m(-vc_1c_2xc_4) + m(-vc_1c_2c_3x) +$$
$$+ m(-v_ixc_2c_3c_4) + m(-v_ic_1xc_3c_4) + m(-v_ic_1c_2xc_4) +$$
$$+ m(-v_ic_1c_2c_3x)$$

adică, în orice caz, mult mai multe decît cuvintele ce rimează „exact" cu λ și al căror număr e dat numai de primul termen al lungii sume de mai sus *. Odată cu creșterea spectaculoasă a acestui număr, se mărește considerabil și diferența dintre I'' și I', în așa fel încît efectul informațional al rimării „inexacte" se dovedește comparabil cu cel obținut prin folosirea rimelor foarte rare, cu deosebirea că în cazul acelora decalajul era în favoarea lui I'.

Înainte de a da un exemplu, să mai observăm că rimarea „inexactă" clasică nu este o relație de echivalență, întrucît nu îndeplinește condiția de tranzitivitate. Astfel un cuvînt λ_1 cu $\beta_1 = c_1c_2c_3$ este asonant cu unul având $\beta_2 = c_2c_3$ și acesta cu un cuvînt λ_3 cu $\beta_3 = c_2c_3c_4$, dar cuvintele λ_1 și λ_3 nu mai respectă condiția asonanței clasice, eminesciene, ce presupune un singur fonem diferit (distanța Hamming = 1).

În schimb, ele rămîn asonante din punctul de vedere mai larg al modelului popular, în care necoincidența sonoră se poate extinde la mai multe foneme. În folclor asonanța constituie așadar o relație de echivalență, pe cînd în poezia cultă clasică ea nu este decît o relație de *toleranță*, cu toate consecințele matematice decurgînd din această deosebire.

Pentru a pune în evidență modul cum se construiesc clasele de asonanță și efectul informațional al utilizării asonanței să considerăm cazul, mai simplu ca altele, al cuvintelor oxitone ce au pe *î* drept vocală accentuată.

* Scrisă dezvoltat, suma respectivă ar avea incomparabil mai mulți termeni, căci x parcurge mulțimea consoanelor, semivocalelor și vocalelor neaccentuate.

În total, rimele cu vocala de sprijin *î* se grupează în 70 de clase distincte, după cum urmează : *—î, -îk, -îč, -îd, -îj* (unde *j* notează semivocala corespunzătoare vocalei *i*), *-îjn'* (semnul' fiind aici marca palatalizării), *-îʒ, -îl, -îlc, -îlf, -îlk, -îlp, -îlț, -îlț', -îm, -îmb, -îmb', -îm', -împ, -împ', -îmt, -îmț, -în, -înk, -înč, -înd, -înf, -îng, -îngˇ, -în', -înʒ', -îns, -înș', -înt, -înț', -înz, -înz', -îp, -îp', -îr, -îr', -îrb, -îrk, -îrč, -îrd, -îrf, -îrg, ,îrʒ', -îrl, -îrn, -îrn', -îrș, -îrș', -îrt, -îrț, -îrț', -îrv, -îrz, -îs, -îsk, -îș, -îș', -îșt, -îșt', -ît, -îț, -îț', -îw* (*w* = semivocala corespunzătoare vocalei *u*), *-îz, -îz'*.

Se observă că, în afara vocalei de sprijin, fiecare dintre aceste rime cuprinde cel mult două foneme.

Clasa rimei *-î* conține 49 cuvinte, toate infinitive ale unor verbe clasificate de gramatica tradițională în conjugarea a IV-a. Clasele pentru care partea postaccentuală constă dintr-un singur fonem cuprind fiecare numărul de cuvinte :

Tabelul nr. 2.1.

-ik	*-ič*	*-id*	*-ij*	*-iʒ*	*-il*	*-im*	*-im'*	*-in*	*-in'*	*-ip*	*-ip'*
70	7	5	69	3	3	60	4	37	31	4	2
-ir	*-ir'*	*-is*	*-iș*	*-iș'*	*-it*	*-iț*	*-iț'*	*-iw*	*-iz*	*-iz'*	
25	12	5	12	49	61	6	56	11	9	6	

Restul de 46 de clase sînt reprezentate matriceal în tabelul nr. 2. 2. în maniera următoare : fiecare linie corespunde unui fonem care poate ocupa prima poziție de după vocala de sprijin, iar fiecare coloană unui fonem care o poate ocupa pe cea de-a doua.

Astfel, numărul de cuvinte terminate în *-îng* se află înscris la intersecția liniei a patra cu coloana a șaptea și este egal cu 20.

Să notăm cu $M(-\rho)$ clasa cuvintelor care admit rima ρ. Fie un cuvînt din clasa $M(-î)$. Potrivit regulii de obținere a asonanțelor, toate cuvintele din familia de

19 — c. 191 13

Tabelul nr. 2.2.

I \ II	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
	b	*b'*	*k*	*č*	*d*	*f*	*g*	*ğ*	*ʒ'*	*l*	*n*	*n'*	*p*	*p'*	*s*	*ș*	*ș'*	*t*	*ț*	*ț'*	*v*	*z*	*z'*
1 *j*												3											
2 *l*			4	4		2							2						5	1			
3 *m*	9	2											5	3				1		1			
4 *n*			9	11	25	12	22	20	11		4				12			2	48		17		6	10
5 *r*	4		11	10	4	5	4			2	2	8	4			2		2	6	3	4	3	1	
6 *s*			2																				
7 *ș*																		2		3			

rime prezentată în tabelul nr. 2.1. sînt rime „inexacte" ale cuvintelor din clasa $M(-\hat{\imath})$. În plus, cuvintele din $M(-\hat{\imath})$ își sînt ele însile asonanțe, dacă socotim rima drept cazul particular de asonanță în care un element al părții post-accentuale este înlocuit prin el însuși (aici elementul de efect nul ε înlocuiește pe ε). Vom avea deci, notînd prin $a(-\hat{\imath})$ numărul cuvintelor care intră în relații de asonanță cu un cuvînt terminat în $-\hat{\imath}$:

$$a(-\hat{\imath}) = 70 + 7 + 5 + 69 + 3 + 3 + 60 + 4 + 37 + \\ + 31 + 4 + 2 + 25 + 12 + 5 + 12 + 49 + 61 + 6 + \\ + 56 + 11 + 9 + 6 + 49 = 596$$

Clasele de rime din tabelul nr. 2.1. sînt de forma $M(-\hat{\imath}\,\xi)$, unde $\xi \in \{k, \check{c}, d, j, ʒ, l, m, m', n, n', p, p', r, r', s, ș, ș', t, ț', w, z, z'\}$*. În raporturi de asonanță cu o clasă $M(-\hat{\imath}\,\xi_0)$ se vor găsi clasele $M(-\hat{\imath})$ și $M(-\hat{\imath}\,\xi_0)$, precum și toate clasele de forma $M(-\hat{\imath}\,\xi_0\eta)$ și $M(-\hat{\imath}\eta\,\xi_0)$. Numărul total de cuvinte asonante cu un cuvînt din clasa $M(-\hat{\imath}\,\xi_0)$ va fi prin urmare :

$$a(-\hat{\imath}\,\xi_0) = m(-\hat{\imath}) + m(-\hat{\imath}\,\xi_0) + \sum_{\eta}(m(-\hat{\imath}\,\xi_0\eta) + m(-\hat{\imath}\eta\,\xi_0))$$

* Semnul ' (prim) indică palatalizarea.

unde se observă că $\sum_{\eta} m(-\hat{\imath}\,\xi_0\eta)$ și $\sum_{\eta} m(-\hat{\imath}\eta\,\xi_0)$ reprezintă suma numerelor înscrise în linia și, respectiv, în coloana ce revine în tabelul nr. 2.2. fonemului ξ_0.

Astfel, pentru clasa $M(-\hat{\imath}l)$:

$$\sum_{\eta} m(-\hat{\imath}l\eta) = m(-\hat{\imath}lk) + m(-\hat{\imath}l\check{c}) + m(-\hat{\imath}lf) + m(-\hat{\imath}lp) + \\ + m(-\hat{\imath}l\ț) + m(-\hat{\imath}l\ț') = 4 + 4 + 2 + 2 + 5 + 1 = 18$$

$$\sum_{\eta} m(-\hat{\imath}l\eta) = m(-\hat{\imath}rl) = 2$$

Expresia de mai sus capătă forma :

$$a(-\hat{\imath}l) = m(-\hat{\imath}) + m(-\hat{\imath}l) + \sum_{\eta} m(-\hat{\imath}l\eta) + \sum_{\eta} m(-\hat{\imath}\eta l) = 49 + \\ + 3 + 18 + 2 = 72$$

Fie acum o clasă de forma $M(-\hat{\imath}\xi_0\eta_0)$, deci aparținînd familiei la care se referă tabelul nr. 2.2. E ușor de văzut că, în afară de clasele $M(-\hat{\imath}\xi_0)$ și $M(-\hat{\imath}\eta_0)$, mai intră în relație de asonanță cu $M(-\hat{\imath}\xi_0\eta_0)$ toate clasele de rime reprezentate de linia și coloana corespunzătoare căsuței (ξ_0, η_0) din tabelul nr. 2.2.

Formula de calcul pentru $a(-\hat{\imath}\xi_0\eta_0)$ va fi :

$$a(-\hat{\imath}\xi_0\eta_0) = m(-\hat{\imath}\xi_0) + m(-\hat{\imath}\eta_0) + \sum_{\xi} m(-\hat{\imath}\xi\eta_0) + \\ + \sum_{\eta} m(-\hat{\imath}\,\xi_0\eta) - m(-\hat{\imath}\xi_0\eta_0)$$

De notat că scăderea termenului $m(-\hat{\imath}\xi_0\eta_0)$ a fost necesară deoarece el figura atît în $\sum_{\xi} m(-\hat{\imath}\xi\eta_0)$ cît și în $\sum_{\eta} m(-\hat{\imath}\xi_0\eta)$.

În cazul clasei $M(-\hat{\imath}mt)$:

$$\sum_{\xi} m(-\hat{\imath}\xi t) = m(-\hat{\imath}mt) + m(-\hat{\imath}nt) + m(-\hat{\imath}rt) + m(-\hat{\imath}št) = \\ = 1 + 48 + 6 + 2 = 57$$

$$\sum_{\eta} m(-\hat{\imath}m\eta) = m(-\hat{\imath}mb) + m(-\hat{\imath}mb') + m(-\hat{\imath}mp) + \\ + m(-\hat{\imath}mp') + m(-\hat{\imath}m\ț') = 9 + 2 + 5 + 3 + 1 + 1 = 21$$

$$a(-\hat{\imath}mt) = m(-\hat{\imath}m) + m(-\hat{\imath}t) + \sum_{\xi} m(-\hat{\imath}\xi t) + \sum_{\eta} m(-\hat{\imath}m\eta) - \\ - m(-\hat{\imath}mt) = 60 + 61 + 57 + 21 - 1 = 198$$

Procedînd pentru toate cele 70 de clase de rime cu vocala de sprijin $\hat{\imath}$ în același mod ca și pentru rima $-\hat{\imath}mt$, obți-

nem valorile $a(-\rho)$ cuprinse în tabelele nr. 2.3. și 2.4., a căror structură este analoagă cu a tabelelor nr. 2.1. și 2.2. Comparația, două cîte două, a cifrelor înscrise în aceste două perechi de tabele evidențiază semnificația informațională a recurgerii la asonanțe. Prin înlocuirea claselor de rime $M(-\rho)$, care conțin fiecare cîte $m(-\rho)$ elemente, cu alte clase, incomparabil mai vaste, $A(-\rho)$, de cardinal $a(-\rho) \gg m\ (-\rho)$, se mărește imprevizibilitatea finalului de vers într-un grad pe care simpla rimare „exactă" nu l-ar fi îngăduit niciodată.

Tabelul 2.3.

-ik	*-ič*	*-id*	*-ij*	*-iʒ*	*-il*	*-im*	*-im′*	*-in*	*-in′*	*-ip*	*-ip′*
145	81	2570	121	52	72	130	53	2758	87	60	54
-ir	*-ir′*	*-is*	*-iș*	*-iș′*	*-it*	*-iț*	*-iț′*	*-iw*	*-iz*	*-iz′*	*-i*
149	61	68	68	102	167	63	131	60	65	65	596

Astfel, de pildă, clasa $M(\text{-}\hat{i}nt)$ a cuvintelor care admit rima *-înt* conține $m(\text{-}\hat{i}nt) = 48$ elemente. Valoarea $\log_2 m(\text{-}\hat{i}nt) = 5{,}59$ ne arată că rima considerată se situează în domeniul rimelor rare, nu departe însă de axa de echilibru pentru care $\log_2 m = 6{,}34$. Clasa de asonanță corespunzătoare, $A(\text{-}\hat{i}nt)$ cuprinde în schimb $a(\text{-}\hat{i}nt) = 2771$ cuvinte, de unde $\log_2 a(\text{-}\hat{i}nt) = 11{,}4$, valoare care ne aruncă dintr-odată mult în dreapta aceleiași axe, pe o verticală unde I'' este considerabil mai mare decît I' și anume : $I'' = 2\log_2 a(\text{-}\hat{i}nt) = 22{,}8$ față de $I' = 19 - \log_2 a(\text{-}\hat{i}nt) = 7{,}6$.

Suma acestor valori exprimă de fapt largile posibilități de asociere asonantă a cuvintelor terminate în *-înt*. Ele pot rima „inexact" cu cuvinte aparținînd la nu mai puțin de 18 clase de rimă distincte : *-în*, *-ît*, *-înk*, *-înč*, *-înd*, *-înf*, *-îng*, *-inǵ*, *-înʒ*, *-îns*, *-inș′*, *-înt*, *-inț′*, *-înz*, *-inz′*, *-îmt*, *-irt*, *-îșt*. Deduse pe cale teoretică, aceste asonanțe se bucură, cel puțin în parte, de o largă răspîndire în poezia populară. Astfel, printre rimele „inexacte" pentru *pămînt*, întîlnim

Tabelul

II / I	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	b	*b′*	*k*	*č*	*d*	*f*	*g*	*ǧ*	*ʒ′*	*l*	*n*
1 *j*											
2 *l*			113	49		28					
3 *m*	85	23									
4 *n*			2788	2722	2710	2708	2705	2701	2703		
5 *r*	109		185	122	2617	104	120	104	104	103	137
6 *s*			101								
7 *ș*											

frecvent *adînc* (în cîntecul bătrînesc „Vidrosul", Balade populare, ESPLA, 1955, pag. 29), *stîng* (Folclor din Transilvania, Editura pentru literatură, 1962, pag. 109), *curînd*, *doborît* [25], pag. 119) etc.

De menționat că luarea în considerare, în plus, a contrasonanțelor și a disonanțelor generează familii de rime „inexacte" încă cu mult mai bogate. Efectului de surpriză i se asociază noi relații eufonice, mai suple, nu odată superioare artisticește sonorităților cam mecanice ale rimării „exacte". Miniatura lirică reținută de L. Blaga (*Antologie de poezie populară*, Editura pentru literatură, 1966) din culegerea lui E. Nicoară și V. Netea, *Mureș, Mureș, apă lină* (Ed. Astra, 1936) cu care încheiem aceste sumare considerații, desfășurînd o veritabilă demonstrație de savanterie a rimării „inexacte" (în 9 versuri din 14), dă pe de-a-ntregul măsura virtuților estetice ale procedeelor discutate. Cele numai două rime „exacte" (*-ag*, *-ele*) marchează centrele tonale de referință pentru cromatica subtilă a modulării asonante ce contribuie la împlinirea artistică a acestei mici capodopere de muzicalitate și gingășie a sentimentului :

„Măi bădiță, floare dulce,
Unde te-aș găsi te-aș smulge,
Și-acasă la noi te-aș duce,

2.4

12	13	14	15	16	17	18	19	·2	21	22	23
n'	*p*	*p'*	*s*	*ş*	*ş'*	*t*	*ţ*	*ţ'*		*z*	*z'*
107	30						52	102			
	87	83				198		162			
			2706		2752	2771		2766		2711	2707
134				112	151	212	111	178	100	115	
						130		38			

Și te-aș răsădi-n grădină
Și te-aș secera cu milă;
Și te-aș face stog în prag
Și te-aș îmblăti cu drag;
Și te-aș măcina mărunt
La morișca de argint;
Și te-aș cerne
Prin sprîncene,
Și te-aș frămînta-n inele,
Și te-aș da inimii mele
Să se stîmpere de jele...

3. DEZAGREGAREA NORMEI

3.1. Tehnica alternanțelor ritmice în versul liber

Pentru a completa imaginea metricii românești privită nu doar într-un „moment" istoric de stabilitate relativă (sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui actual), ci și în perspectiva metamorfozelor sale diacronice, ne-a rămas să mai analizăm procesul dezagregării sistemului prozodic clasic și tendințele centrifuge, de diversificare formală, ce i-au urmat. Dificultatea unei atari întreprinderi rezidă mai puțin în vidul bibliografic aproape absolut al problemei * cît în caracterul paradoxal al însuși obiectivului urmărit: edificarea unei prozodii a verslibrismului, modalitate ce desfide fățiș orice regulă prozodică.

De fapt contradicția nu este decît aparentă. Ea dispare dacă observăm că și în domeniul expresiei poetice, ca în multe altele, legile cu caracter determinist coexistă cu tendințe probabiliste mai mult sau mai puțin marcate. Regulile de primul tip sînt mai ușor perceptibile la lectură și constituie în genere constrîngeri conștient asumate de către poet **. Celelate acționează subteran, operînd în subconștientul creatorului, sub impulsul unor resorturi nu

* Singura lucrare de mai mare întindere consacrată versificației românești moderne, cea a lui Vladimir Streinu [72], nu este nicidecum o carte de prozodie. Ea nu conține în peste 300 de pagini nici măcar un singur exemplu de schemă accentuală și tratează îndelung despre versul liber, fără a-l defini vreodată.

** Afirmație cu valoare relativă, întrucît istoria poeziei românești ne arată că nu o dată creatorii s-au înșelat asupra propriului cod prozodic, dovadă că și vorbirea în versuri își are Jourdain-ii săi, și încă dintre cei mai iluștri.

întotdeauna lesne elucidabile, dar cu atît mai tiranice. Versul liber intră în unghiul de incidență al acestora din urmă.

Istoricește vorbind, emanciparea versului de sub dominația metronomiei ritmice impuse de norma clasică a avut loc treptat, ca o lungă bătălie în care victoria a întîrziat decenii față de momentul cînd greșit evaluatul „Blitzkrieg" părea deja cîștigat. În ciuda rupturii declarate cu trecutul, presiunea subliminară a tiparelor ritmice consacrate a continuat vreme îndelungată să exercite o influență considerabilă asupra gîndirii poetice, efect de hysteresis estetic ale cărui urmări sînt vizibile și astăzi. Auzul lectorului versat detectează relativ ușor remanențele sistemului prozodic repudiat în operele ce-și propun să rupă odată pentru totdeauna cu constrîngerile formale ale trecutului*. Proces mai lent decît s-ar crede, *eliberarea versului liber* continuă și în zilele noastre, paralel cu fenomenul complementar al unei anumite recrudescențe neo-clasice, de reconsiderare și revigorare a vechilor structuri, în serviciul unei poezii al cărei conformism nu este adesea numai de ordin prozodic.

Îndepărtarea progresivă în raport cu o normă perimată cunoaște un analog muzical în lenta dezagregare a sistemului tonal clasic, proces amorsat de primul val romantic, accelerat prin Wagner și postwagnerieni și desăvîrșit la începutul veacului nostru în cadrul atonalismului programatic al celei de a doua școli vieneze. Pentru a continua analogia, trebuie spus că reacția neoclasică a fost și în acest domeniu viguroasă și proteică, întinzîndu-se de la Strawinski, Hindemith și Respighi pînă la Șostakovici și Britten pe o bună jumătate de secol de istorie muzicală.

* Încă în urmă cu șase decenii I. Tinianov nota că „[...] există tipuri particulare de vers liber înzestrate cu o dominantă ritmică [...]. În fine există o clasă bogată de versuri libere care nu admit nici o legătură cu ritmurile obișnuite ale versurilor regulate și care derivă dintr-un principiu de construcție autonom" ([77] pag. 168). Cf. și remarca mai recentă a lui Pazzaglia : „Parecchi critici (Hrusovski, Czerny) son portati — e non senza ragione — a trovare nei versi liberi la larvata presenza degli indici ritmici tradizionali" ([26] pag. 19).

În ambele cazuri, al poeziei și al muzicii, o trăsătură importantă a perioadelor de tranziție este că, odată abandonate, anumite legități specifice codului estetic al epocii precedente continuă să-și manifeste prezența, tot mai slabă, pînă la extincția totală, sub o formă ce poate fi descrisă în termeni statistici. Un element a cărui ocurență era obligatorie în sistemul normativ anterior nu mai apare decît pe ici pe colo, cu o probabilitate ce descrește pe măsura declinului normei.

Bineînțeles un asemenea scenariu nu are o valabilitate generală, căci revoluția mijloacelor îmbracă adesea o formă atît de „catastrofică" încît valoarea anumitor parametri ai expresiei artistice se poate prăbuși brusc pînă la zero. Dar nu acesta este cazul structurii ritmice a versului românesc, a cărui rezistență la eroziunea timpului și a modelor se vădește cu totul remarcabilă. Dacă abandonarea celorlalți doi termeni fundamentali ai formulei prozodice tradiționale, izometria și rima, constituie un gest deliberat ușor realizabil, ruptura cu obsesiile ritmice ale trecutului presupune o lungă ucenicie — căci ecourile cadențelor mult cîntate persistă în urechea poetului, în ciuda eforturilor conștiente pe care le depune spre a se dezbăra de ele.

3.1.1. Lungul drum al descătușării versului

În ce ar consta „eliberarea" versului ? Inamicul principal care trebuie învins este modulul ritmic. Analiza întreprinsă în prima parte a lucrării a arătat că versificația clasică românească se caracterizează nu prin regularitatea revenirii ictușilor, căci aceștia se pot succeda la distanțe foarte diverse, ci prin invariabilitatea modulului ritmic.

Acesta reprezintă cel mai mare divizor comun al distanțelor dintre oricare două silabe accentuate ale versului și cunoaște numai trei valori posibile : 2 pentru ritmurile binare (trohaic, iambic), 3 pentru cele ternare (dactilic, amfibrahic, anapestic) și 4 pentru ritmurile cuaternare (peonice). Orice schimbare a valorii modulului produce o discontinuitate, pe care în cele ce urmează o vom numi *fractură ritmică*. Versificația română clasică nu admite

fracturi decît la finele versurilor catalectice. Astfel, față de :

„Multe flori sunt, dar puține — ∪ |²— ∪ |⁴ ∪ ∪ — ∪ |²
Rod în lume o să poarte, — |³ ∪ — ∪ |⁴ ∪ ∪ — ∪ |²
Toate bat la poarta vieții — ∪ |²— |³ ∪ — ∪ |²— ∪ |⁴
Dar se scutur multe moarte" ∪ ∪ — ∪ |³— ∪ |²— ∪ *

(M. Eminescu : *Criticilor mei*)

unde continuitatea ritmică este perfectă, ultima strofă a aceleiași poezii :

Critici, voi cu flori deșarte — ∪ |²— |³ ∪ — |³ ∪ — ∪ |⁴
Care roade n-ați adus — ∪ ∪ — ∪ |²— |³ ∪ — |³
E ușor a scrie versuri ∪ ∪ — |³ ∪ — ∪ |²— ∪ |⁴
Cînd nimic nu ai de spus" ∪ ∪ — |³ ∪ — |² ∪ —

prezintă la sfîrșitul celui de al doilea vers o breșă în succesiunea binară a accentelor, prin absența unei silabe neaccentuate ce pune în contact două unități a căror juxtapunere este incompatibilă cu ritmul binar al poeziei :

adus — E ușor ∪ — |³ ∪ ∪ —

Pauza de respirație ce precede de obicei un nou distih face ca o fractură ritmică de acest fel să nu fie percepută ca deviere de la normă **. Dimpotrivă, ea conferă versului un surplus de varietate metrică, subliniind rima care este de această dată, prin excepție, oxitonă. Devenită regulă la mulți dintre poeții noștri, sub influența vădită a versificației franceze, alternarea sistematică a rimelor feminine și masculine reușește, fără a atenta la integritatea ritmului, să facă mai perceptibilă organizarea strofică.

* Aici, ca și în toate exemplele ce vor urma distanța dintre silabele accentuate a două unități adiacente este notată printr-un exponent amplasat la dreapta barei de măsură ce desparte unitățile respective.

** De altfel trebuie observat că fractura nu merge în profunzimile structurii ritmice, ea nu afectează prototipul, ce-și păstrează nealterată continuitatea metrică.

De un frumos efect la sfîrșitul versurilor, aceeași alternanță feminin—masculin contrariază, atunci cînd precede cezura, simțul nostru ritmic :

„Pe seară cîteodată mă plimb prin vis agale
Pe lîngă temple vechi cu frize și-astragale"

(G. Călinescu : *Chiloo*)

∪ — ∪ |⁴ ∪ ∪ — ∪ |³ ∪ — |² ∪ — |² ∪ — ∪ |⁵
∪ ∪ ∪ — ∪ |²— |² ∪ — ∪ |⁴ ∪ ∪ — ∪

Cu toate că nu conține nici o fractură ritmică, tocmai versul al doilea este cel care sună poticnit, căci un vers iambic de treisprezece silabe fără cezură nu poate exista, el contravine mecanismelor generative ale ritmului românesc. Or, cezura se asociază mai lesne cu fractura ritmică

cîteodată mă plimb ∪ ∪ — ∪ |³ ∪ —

decît cu secvența riguros binară

temple vechi cu frize — ∪ |² — |² ∪ — ∪

Să reținem deci că între emistihuri ca și la fine de vers fracturile ritmice sînt perfect acceptate de norma poeziei noastre clasice. În orice altă poziție ele sînt simțite ca abateri (licențe ritmice) :

„Adorm cîntînd în vise stihuri miraculoase"

(G. Călinescu : *Rochia de moar*)

∪ — |² ∪ — |² ∪ — ∪ |² — ∪ |⁵ ∪ ∪ ∪ — ∪

Aici fractura ritmică gravitează în mod natural către cezură, ca cel mai apropiat amplasament unde ocurența sa este permisă, ceea ce îl obligă pe cititor să deplaseze accentul normal al cuvîntului *stihuri* pe ultima silabă :

„Adorm cîntînd în vise stihùri miraculoase"

∪ — |² ∪ — |² ∪ — ∪ |³ ∪ — |⁴ ∪ ∪ ∪ — ∪

Din exemplele de mai sus, privitoare la fracturile ritmice datorate alternării rimelor feminine și masculine, ar părea să rezulte că absența totală a fracturilor reclamă o izometrie perfectă a versului. Nimic mai fals. Poemul *Lumina* de L. Blaga aduce o dezmințire spectaculoasă acestei ipoteze. În condițiile unei heterometrii violente, continuitatea ritmică a piesei se dovedește fără fisură: 61 de unități metrice înlănțuite fără nici o breșă, într-o cadență ternară perfectă.

„Lumina ce-o simt — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪
năvălindu-mi în piept când te văd — ∪ ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − | ∪
oare nu e strop din lumina — ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪
creată în ziua dintîi, — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪
din lumina aceea-nsetată adînc de viață?
∪ ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪

Nimicul zăcea-n agonie, — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪
când singur plutea-n întunerec și dai-a — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪
un semn Nepătrunsul — ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪
„Să fie lumină!" — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪

O mare — ∪ − ∪ | ∪
și-un vifor nebun de lumină — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪
făcutu-s-a-n clipă: — ∪ − ∪ ∪ | ∪ − ∪ | ∪
o sete era de păcate, de doruri, — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪
de-avînturi, de patimi — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪
o sete de lume și soare. — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪

Dar unde-a pierit orbitoarea — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪
lumină de-atunci — cine știe? — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪

Lumina, ce-o simt năvălindu-mi — ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪
în piept când te văd — minunate, — ∪ − | ∪ ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪
e poate că ultimul strop — ∪ ∪ ∪ ∪ − ∪ ∪ | ∪ − | ∪
din lumina creată în ziua dintîi". — ∪ ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪ ∪ −

Dacă, potrivit caracterizării lui Vl. Streinu ([72], pag. 199), versul izometric fragmentat al lui I. Minulescu * reprezintă „un caz de pseudo-verslibrism" ne credem îndreptățiți să afirmăm că și poemul de mai sus este unul. De data aceasta heterometria e reală, dar regularitatea ritmului contrazice ideea de libertate prozodică, indisolubil legată de cea de vers liber. Or, tocmai numărul fracturilor ritmice dă măsura acestei libertăți. Asupra acestui parametru ne vom concentra atenția în cele ce urmează.

Să considerăm mai întîi un exemplu de realizare perfectă, fără fracturi, a matricii ritmice ideale:

„Tresărind scînteie lacul — ∪ ∪ − | ∪ − ∪ | ∪ − ∪ | ∪
Și se leagănă sub soare; — ∪ ∪ − ∪ ∪ | ∪ − ∪ | ∪
Eu, privindu-l din pădure, — − | ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪
Las aleanul să mă fure — − | ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪
Și ascult de la răcoare — ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪
Pîtpalacul". — ∪ ∪ − ∪

(M. Eminescu: *Freamăt de codru*)

Nimic nu tulbură curgerea armonioasă a acestei strofe celebre. Unitățile ce o compun se succed astfel încît modulul ritmic să rămînă întotdeauna egal cu 2, chiar dacă distanța dintre vîrfurile accentuale ale componentelor învecinate nu este constantă. Pentru un material lexical strict identic, schimbarea ordinii unităților constitutive ar produce o structură ritmică mult mai neregulată, chiar „șchioapă":

„Lacul scînteie tresărind și se leagănă: − ∪ | ∪ − ∪ | ∪ ∪ − | ∪ ∪ − ∪ ∪ | ∪
Privindu-l sub soare din pădure, — ∪ − ∪ | ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪
eu las să mă fure aleanul — − | ∪ − | ∪ ∪ − ∪ | ∪ − ∪ | ∪
și ascult pîtpalacul — ∪ ∪ − | ∪ ∪ ∪ − ∪ | ∪
de la răcoare". — ∪ ∪ ∪ − ∪

În poezia aritmică obținută prin această reordonare a unităților alcătuitoare ale strofei eminesciene, întîlnim aproape la orice pas o fractură ritmică. Cu excepția a două scurte fragmente, unul binar:

„sub soare din pădure, eu" ∪ − ∪ | ∪ ∪ − ∪ | ∪ −

și altul ternar:

„las să mă fure aleanul" − | ∪ ∪ − ∪ | ∪ − ∪

* De fapt dispunerea grafică neregulată a unor versuri de măsură egală este departe de a rămîne fără urmări asupra structurii ritmice. Deprinderea noastră de a conferi la lectură clausulei un accent mai puternic structurează diferit spațiul ritmic de cîte ori punerea în pagină a poeziei se schimbă.

orice secvență de trei unități metrice conține o fractură. Fărîmițat astfel, ritmul se dezagregă, fraza își pierde vioiciunea și farmecul. Semnificația textului a rămas aproape neschimbată, dar poezia și-a luat zborul.

Jocul propus aici poate urmări și un obiectiv opus : regularizarea unei structuri ritmice neregulate de tip vers liber. Prin rearanjarea fragmentului următor :

„Spuneau : „E nebun poetul, ∪ – |³∪∪ – |²∪ – ∪|³
vorbește cu arborii și cu pietrele". ∪ – ∪|³∪ – ∪∪|⁵∪∪ – ∪∪|⁴
Atunci m-am depărtat de dînșii cu-ncetul, ∪ – |⁴∪∪∪ – |²∪ – ∪|³∪ – ∪|⁶
e-am uitat graiul și vetrele" ∪∪ – |¹ – ∪|³∪ – ∪∪

(M. Isanos : *Confesiuni*)

care cuprinde nu mai puțin de 8 fracturi ritmice, se poate obține și o variantă ce nu conține decît una singură * :

„Spuneau și vetrele cu-ncetul ∪ – |²∪ – ∪∪|⁴∪ – ∪|³
„Poetul vorbește de dînșii cu arborii" ∪ – ∪|³∪ – ∪|³∪ – ∪|³∪ – ∪∪|⁶
„Graiul atunci e nebun. Le-am uitat – ∪|³∪ – |³∪∪ – |³∪∪ – |³
și cu pietrele m-am depărtat". ∪∪ – ∪∪|⁶∪∪∪ –

Asemenea exerciții de „ritmizare" a unui text în care aritmia este predominantă sînt lesne de efectuat pornind fie direct de la regula (L) din paragraful 1.1.11. care exprimă legătura ce trebuie să subziste între două unități metrice pentru ca ele să se poată succeda nemijlocit într-un vers de modul ritmic dat, fie de la reprezentările tabelare și grafice ale aceleiași reguli (tabelele 2, 3, 4, 5 și figura 2).

Astfel cu ajutorul grafului *a* din figura 2 se pot identifica, fără a mai apela la vreun calcul, toate succesiunile posibile de trei unități metrice compatibile cu un ritm binar. Numărul lor este, ce-i drept, cam mare, 2620 de

* De data aceasta sensul textului a fost profund modificat ; totuș poeticitatea sa pare să fi avut mai puțin de suferit. Dinamitarea ritmului unei poezii clasice are aproape întotdeauna consecințe estetice mai defavorabile decît ritmarea uneia libere, ceea ce evidențiază virtuțile artistice pozitive ale ritmului.

tripodii distincte, dar mult inferior celui al combinațiilor de trei unități ce nu satisfac condiția binarității ritmice : 7930 ! Acestea din urmă corespund la ceea ce am numit mai sus fracturi ritmice. Cunoașterea repertoriului complet al fracturilor ritmice ne permite să le depistăm în orice text, fie el versificat sau în proză. Devin astfel posibile comparații, din punctul de vedere al continuității ritmice, între scrieri de orice fel, poezii de factură clasică, poeme în vers liber, proză beletristică sau științifică etc. Iată, de pildă, binecunoscuta frază ce deschide partea a doua a „Amintirilor din copilărie" de I. Creangă :

Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul

– ∪ | ² – ∪ |³ ∪ – |² ∪ – |⁴ ∪∪∪ – |² ∪ – ∪ |²

nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul

– ∪∪ |³ – ∪ |³ ∪ – ∪ |⁴ ∪∪ – ∪ |⁵ ∪∪∪ – |²
∪ – ∪ |² – ∪∪ |⁶

hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mîțele

∪∪∪ – |¹ – ∪ |² ∪ – ∪ |⁵ ∪∪∪ – |² ∪ – ∪ |⁴
∪∪ – |¹ – ∪∪ |⁴

jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă

∪ – ∪∪ |⁴ ∪ – |³ ∪∪ – ∪ |² – ∪ |⁵ ∪∪∪ – |⁶
∪∪∪∪∪ – |⁴

țineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptorul pe care mă

∪∪∪ – ∪ |³ ∪ – ∪ |⁴ ∪∪ – |³ ∪∪ – ∪ |⁸ ∪∪∪
∪∪∪ – |⁴

ascundeam, cînd ne jucam noi băieții de-a mijoarca, și de alte

∪∪∪ – |¹ – |² ∪ – ∪ |⁴ ∪∪ – ∪ |⁴ ∪∪ – ∪ |²

jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi

– ∪ |⁵ ∪∪∪ – |¹ – ∪ |³ ∪ – ∪ |³ ∪ – ∪∪ |⁶ ∪∪∪ –
|¹ – ∪ |²

saltă și acum inima de bucurie !

— ∪ |⁴ ∪ ∪ — |¹ — ∪ ∪ |⁶ ∪ ∪ ∪ — ∪

Întîlnim aici atît porțiuni de text scrise în ritm binar : „dar eu cînd mă gîndesc la locul nașterii"*

∪ — |⁴ ∪ ∪ ∪ — |² ∪ — ∪ |² — ∪ ∪

sau ternar :

„de hazul și farmecul copilăresc"**

∪ — ∪ |³ ∪ — ∪ ∪ |⁶ ∪ ∪ ∪ —

cît și frecvente falii ritmice, care înseamnă tot atîtea schimbări ale lungimii de undă a pulsației textului. În notația noastră, cu exponenți atașați barelor de măsură, orice succesiune de două cifre prime între ele corespunde unei fracturi ritmice. Cînd textul cu care avem de a face nu este proză propriu-zisă, ci poem în vers liber, analiza fracturilor ritmice capătă o importanță deosebită, deoarece ea permite să se stabilească în ce măsură poezia eliberată de rigorile prozodiei clasice mai păstrează ascunse în textura sa intimă reminiscențe decelabile ale structurilor ritmice dinamitate. Dacă lucrurile stau într-adevăr așa, atunci din articularea unităților monoaccentuate pe care le-am numit pseudopicioare vor apare pe ici pe colo fragmente mai mult sau mai puțin dezvoltate de vers clasic îmbinate totuși astfel încît impresia generală să fie de iregularitate, deși la un anumit nivel de investigare microritmarea acestor fragmente devine evidentă. Uneori, cîte un vers întreg este riguros ritmat, dar atunci putem fi siguri că în cel imediat următor cadența se va frînge, întrucît o regularitate ritmică prelungită îl indispune pe poetul modern în aceeași măsură în care neregularitățile îi nemulțumeau pe precedesori. „Redresarea ritmică" ce

* veritabil alexandrin cu clausulă dactilică, ce impune lectura cu cezură după silaba a 6-a : ∪ 2 ∪ ∪ ∪ # ∪ 2 ∪ # ∪ ∪

* „vers" amfibrahic de tipul : „Pe Vodă-l zărește călare trecînd" (G. Coșbuc : „Pașa Hassan")

urmează abaterilor de la norma clasică (I. Funeriu ([41] pag. 36) cunoaște aici un analog de sens contrar, constînd în restabilirea aritmiei după o scurtă criză de conformism ritmic :

„Poezie spune mamei să mă ierte, sînt o poamă rea
pe care o aruncă cine mușcă din ea ;
acrimi din ochi ca dintr-un burete i-am stors,
irul oftării pe buze s-a tors".

(E. Botta : *Post ludum*)

∪ ∪ — ∪ |² — ∪ |² — ∪ |² ∪ ∪ — ∪ |² ∪ ∪ — ∪ |² — |⁶
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ |⁴ ∪ ∪ — ∪ |³ ∪ — |¹
— ∪ |³ ∪ — |⁵ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ |³ ∪ — |¹
— ∪ |³ ∪ — ∪ |³ ∪ — ∪ |³ ∪ —

Pînă înaintea ultimei unități a versului secund, ritmul este strict binar. Ortodoxia sa, parțial obnubilată de dispunerea heterometrică a textului, ni se relevă la o transcriere în versuri de măsură egală :

„Poezie, spune mamei — ∪ ∪ — ∪ | — ∪ | — ∪ |
să mă ierte, sînt o poamă — ∪ ∪ — ∪ | ∪ ∪ — ∪ |
rea, pe care o aruncă" — | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ |

ori :

„Poezie, spune — ∪ ∪ — ∪ | — ∪ |
mamei să mă ierte — — ∪ | ∪ ∪ — ∪ |
sînt o poamă rea" — ∪ ∪ — ∪ | —

sau, în sfîrșit :

„Poezie, — ∪ ∪ — ∪ |
spune mamei — — ∪ | — ∪ |
să mă ierte — ∪ ∪ — ∪ |
sînt o poamă — ∪ ∪ — ∪ |
rea, pe care — — | ∪ — ∪ |
o aruncă — ∪ ∪ — ∪ |
cine mușcă" — ∪ ∪ — ∪ |

Fractura ce încheie această primă parte a strofei deschide o etapă de instabilitate ritmică ce mijlocește trecerea

la o altă secțiune ritmicește regulată, dar caracterizată de data aceasta, de un modul ritmic diferit :

„firul oftării pe buze s-a tors" — ∪ |³ ∪— ∪ |³ ∪— ∪ |³ ∪—

Strofa este așadar poliritmică, versul al treilea jucînd rolul de „modulator" între cadența binară inițială și cea ternară care încheie strofa.

Simplitatea schemei ritmice de mai sus, aleasă inadins pentru transparența procedeului folosit de poet, nu constituie însă decît o situație accidentală extrem de rară. Iată cum se prezintă mozaicul ritmic al poeziei din care era extras exemplul respectiv :

„Poezie să te duci la copacii de veghe în cel mai înaintat post
și spune-le dragi salutări de la unul care a fost.
Roagă paserile să tacă, m-au înnebunit,
am amețit de atîta ciripit.

∪∪—∪|⁴∪∪—|³∪∪—∪|³∪—∪|³∪∪∪∪∪∪—|¹—|²
∪—∪∪|³—|³∪∪—|³∪∪—∪|⁵∪∪∪—|¹
—∪|²—∪∪∪|⁵∪—∪|⁶∪∪∪∪—|⁴
∪∪∪—|³∪∪—∪|⁴∪∪—|³

Poezie să treci noaptea prin somnul amicilor mei,
sărută-i pe frunte, discută în șoaptă cu ei.
Spune-le că am încheiat din caiet ultima filă
și că-mi plîng și pietrele de milă.

∪∪—∪|³∪—|¹—∪|³∪—∪|³∪—∪∪|³—|²
∪—∪|³∪—∪|³∪—∪|³∪—∪|³∪—|¹
—∪∪|⁷∪∪∪∪—|³∪∪—|¹—∪∪|³—∪|⁴
∪∪—|²∪—∪∪|⁴∪—∪|⁴

Poezie, spune mamei să mă ierte, sînt o poamă rea
pe care o aruncă cine mușcă din ea ;
lacrimi din ochi ca dintr-un burete i-am stors,
firul oftării pe buze s-a tors.

∪∪—∪|²—∪|²—∪|⁴∪∪—∪|⁴∪∪—∪|²—|⁶
∪∪∪∪∪—∪|⁴∪∪—∪|³∪—|¹
—∪|³∪—|⁵∪∪∪∪—∪|³∪—|¹
—∪|³∪—∪|³∪—∪|³∪—|³

Poezie, spune fratelui meu că n-am fost înger, cum poate credea
că mi-e inima pedepsă, mustrare, nuia,
și de atîtea gînduri crude care m-au bătut și m-au asediat
mi-e somnul jăratic, mă zvîrcolesc în pat.

∪∪—∪|²—∪|²—∪∪|³—|²∪—|²∪—∪|³∪—∪|³∪—|³
∪∪—∪∪|⁴∪—∪|³∪—∪|³∪—|⁴
∪∪∪—∪|²—∪|²—∪|⁶∪∪∪∪—|⁶∪∪∪∪∪—|²
∪—∪|³∪—∪|⁵∪∪∪—|²∪—|¹

Spune iubitelor mele că nu le-am iubit,
că, zvăpăiat, am tras mereu la fit.
Viața mi-a fost ca o pălărie, ca un pahar,
în care amesteci al întîmplării zar.

—∪|³∪—∪∪|³—∪|³∪—|³∪∪—|⁴
∪∪∪—|²∪—|²∪—|²∪—|²
∪—∪|³∪—|⁵∪∪∪∪—∪|⁵∪∪∪—|⁵
∪∪∪∪—∪|⁵∪∪∪—∪|²—|⁴

Dacă pisica cea galbenă va înțelege ceva,
spune-i că lenea ei semăna grozav cu lenea mea.
Blonda lumină care se plimba prin grădină alene, arar,
să mă ierte că am fost un cer mereu crepuscular.

∪∪∪—∪|³∪—∪∪|⁶∪∪∪—∪|³∪—|¹
—∪|³∪—∪|²—|³∪∪—|²∪—|²∪—∪|²—|¹
—∪|³∪—∪|⁶∪∪∪∪—|³∪∪—∪|³∪—∪|³∪—|³
∪∪—∪|⁴∪∪—|²∪—|²∪—|⁴∪∪∪—|²

Apoi,
poezie, să nu te mai întorci înapoi,
nu facem o nobilă pereche noi doi ;
alianța noastră e sfărîmată
și aș vrea, poezie, să nu te mai văd niciodată".

∪—|³
∪∪—∪|³∪—|⁴∪∪∪—|³∪∪—|²
∪—∪|³∪—∪∪|⁴∪—∪|³∪—|³
∪∪—∪|²—∪|⁵∪∪∪—∪|⁴
∪∪—|³∪∪—∪|³∪—|³∪∪—|³∪∪—∪

3.1.2. Evidențierea dominantelor ritmice

Pus în fața unei atît de derutante diversități de mișcări ritmice, cercetătorul va ajunge în mod natural la concluzia că metoda sa nu poate fi decît statistică. Tripodia fiind secvența minimală în care putem vorbi de continuitate sau de discontinuitate (fractură) ritmică, este de așteptat ca numărarea succesiunilor de trei unități de diferite tipuri (ritmate binar, ternar, cuaternar sau aritmice) să ne dea o idee globală asupra dominantelor ritmice ale textului. În cazul de mai sus, rezultatul este următorul : dintre cele 129 de tripodii ce compun textul poeziei, 32 respectă regula ritmurilor binare (troheu, iamb), 30 pe a celor ternare (dactil, amfibrah, anapest), iar restul de 67 reprezintă fracturi ritmice.

Ce concluzie putem desprinde dintr-o asemenea statistică ? Pentru moment nici una, cu excepția celei, evidente fără nici un fel de analiză, că ritmul poeziei este foarte variat, textul prezentîndu-se ca un mozaic de mici secvențe ritmate diferit ce se succed dezordonat, haotic. Or, întrebările la care ar trebui răspuns sînt cu mult mai complicate : diferă prin ceva textul de mai sus, din punct de vedere al organizării sale ritmice, de o pagină de proză (unde există de asemenea iregularitate și înlănțuire întîmplătoare a celulelor ritmice componente) ? ; oare dincolo de dezordinea aparentă pot fi depistate unele tendințe stabile către una sau mai multe formule ritmice preferențiale ? ; este dispunerea grafică a textului cu totul arbitrară sau poetul tinde să asocieze limita dintre versuri unor schimbări de ritm, decupînd preferențial textul în dreptul fracturilor ritmice ale frazei ?

Ceea ce ne lipsește pentru a încerca să răspundem unor asemenea întrebări este termenul de comparație, aspectul standard în raport cu care să măsurăm și să interpretăm abaterile. „Jocul" propus mai sus, constînd în rearanjarea în moduri diferite a aceluiași text, cu menținerea inventarului unităților lexicale alcătuitoare, ne sugerează alegerea drept element de raportare tocmai a rezultatului celui mai probabil al unei atari proceduri. Într-adevăr, printre nenumăratele moduri posibile de ordonare a cu-

vintelor strofei citate din *Freamăt de codru*, varianta ritmată impecabil datorată lui Eminescu și cea total potic nită propusă de noi sînt deopotrivă improbabile. Între aceste două extreme se situează cîteva miliarde de alternative, caracterizate printr-un număr mai mare sau mai mic de fracturi ritmice. Interesantă pentru noi este valoarea medie* a acestui număr, căci ea ne furnizează o imagine sintetică și globală asupra regimului ritmic al textului în ipoteza că autorul n-ar manifesta nici o preocupare deosebită pentru ritm. Starea descrisă de această cifră medie corespunde entropiei maxime, indiferenței totale față de organizarea ritmică. O abatere în minus față de această valoare exprimă tendința poetului către o anumită regularitate ritmică, după cum orice ecart în plus reflectă intenția sa de a se sustrage oricărei discipline ritmice și de a instaura regula opusă, a aritmiei sistematice.

Pentru evaluarea numărului celui mai probabil de fracturi ritmice este indispensabilă cunoașterea inventarului complet al unităților monoaccentuate ale textului considerat. În cazul poemului *Post ludum*, acest inventar se prezintă după cum urmează :

Tipuri de unități	u	t	i	d	a_m	a_n	p_1	p_2	p_3
Număr	8	15	24	3	25	11	1	6	17
Frecvență	0,061	0,115	0,183	0,023	0,191	0,084	0,008	0,046	0,130

Tipuri de unități	p_4	m_3	m_4	m_5	h_5	h_6	s_6	s_7
Număr	7	1	4	4	2	1	1	1
Frecvență	0,053	0,008	0,031	0,031	0,015	0,008	0,008	0,008

* Cf. observația lui I. Tinianov : „[...] odată ce versul liber se bazează pe violarea tradiției, este inutil să-i căutăm o lege rigidă care n-ar admite excepții. Trebuie să se caute numai norma medie și să se studieze amplitudinea abaterii fiecărei forme în raport cu această medie" ([19] pag. 169).

O fractură ritmică corespunde de fapt unei secvențe de trei unități care nu satisfac nici regula ritmului binar, nici pe a celui ternar *.

Or, probabilitatea tripodiilor binare și ternare este perfect calculabilă pornind de la frecvențele ** din tabelul de mai sus și de la legile de succesiune cunoscute pentru fiecare ritm în parte.

În ceea ce privește ritmurile binare, dacă desemnăm prin p_{00} probabilitatea de ocurență a unei unități $y_{00} \in M_{00} = \{i, p_2, p_4, h_4, h_6\}$ vom avea : $p_{00} = 0{,}183 + 0{,}046 + 0{,}053 + 0 + 0{,}008 = 0{,}29$. Similar, mulțimilor M_{01}, M_{10} și M_{11} le vor corespunde probabilitățile $p_{01} = 0{,}267$, $p_{10} = 0{,}229$ și, respectiv, $p_{11} = 0{,}214$. Enumerînd, potrivit graficului din figura 2, a. (1.1.11), toate succesiunile admise de clase de unități monoaccentuate, rezultă pentru probabilitatea medie de ocurență a unei tripodii ritmate binar formula :

$$p\ (\text{tripodie binară}) = p_{00}^3 + p_{00}^2 p_{10} + p_{00} p_{10} p_{01} + p_{00} p_{10} p_{11} + p_{01}^3 + p_{01}^2 p_{11} + p_{01} p_{11} p_{00} + p_{01} p_{11} p_{10} + p_{01}^2 p_{10} + p_{10} p_{01} p_{11} + p_{10} p_{11} p_{11} + p_{10}^2 p_{11} + p_{00}^2 p_{11} + p_{00} p_{10} p_{11} + p_{01} p_{10} p_{11} + p_{10} p_{11}^2$$

sau, mai compact :

$$p\ (\text{tripodie binară}) = (p_{00} + p_{11})(p_{00}(p_{00} + p_{10}) + p_{10}(p_{01} + p_{11})) + (p_{01} + p_{10})(p_{01}(p_{01} + p_{11}) + p_{11}(p_{00} + p_{10}))$$

---

* Să notăm că ritmul cuaternar este un caz particular al celui binar și că modulurile ritmice mai mari ca 4 nu mai sînt percepute drept cadențe regulate. Tripodia „mi-a fost ca o pălărie ca un pahar" ∪— |⁶ ∪∪∪∪— ∪ |⁶ ∪∪∪— din strofa a cincea a poeziei lui E. Botta, deși corect ritmată, pare dezarticulată din pricina valorii prea mari a modulului ritmic. Am inclus-o printre cele 67 de fracturi ritmice.

** Pentru un text de lungime suficientă, se asimilează aceste frecvențe cu probabilitățile de ocurență a unităților respective.

Cu probabilitățile calculate anterior, obținem p (tripodie binară) = 0,248, adică dintre cele 129 de tripodii ce compun poemul, $0{,}248 \cdot 129 = 32$ ar trebui să fie ritmate binar, valoare strict egală cu cea reală, ceea ce denotă indiferența poetului față de formula ritmică binară, ce nu apare decît exact în proporția dictată de purul hazard. Autorul nu manifestă nici atracție nici repulsie față de ritmurile de tip binar, nu le caută, dar nici nu le evită cu tot dinadinsul.

Cît despre tripodiile de structură ritmică ternară, deducerea formulei de calcul fiind foarte lungă, prezentăm doar forma ei finală. Cu notațiile :

$$a = \bar{p}_{00} + \bar{p}_{11} + \bar{p}_{22} \qquad d = \bar{p}_{00} + \bar{p}_{10} + \bar{p}_{20}$$

$$b = \bar{p}_{01} + \bar{p}_{12} + \bar{p}_{20} \qquad e = \bar{p}_{01} + \bar{p}_{11} + \bar{p}_{21}$$

$$c = \bar{p}_{02} + \bar{p}_{10} + \bar{p}_{21} \qquad f = \bar{p}_{02} + \bar{p}_{12} + \bar{p}_{22}$$

probabilitatea de ocurență a unei tripodii ternare este :

$$p\ (\text{tripodie ternară}) = a(d\bar{p}_{00} + f\bar{p}_{10} + e\bar{p}_{20}) + b(c\bar{p}_{01} + d\bar{p}_{11} + f\bar{p}_{21}) + c(f\bar{p}_{02} + e\bar{p}_{12} + d\bar{p}_{22})$$

Valorile probabilităților parțiale pe clase de unități sînt, pentru situația din *Post ludum* :

$$\bar{p}_{00} = 0{,}092 \quad \bar{p}_{01} = 0{,}137 \quad \bar{p}_{20} = 0{,}008$$

$$\bar{p}_{01} = 0{,}023 \quad \bar{p}_{11} = 0{,}130 \quad \bar{p}_{21} = 0{,}144$$

$$\bar{p}_{02} = 0{,}206 \quad \bar{p}_{12} = 0{,}046 \quad \bar{p}_{22} = 0{,}214$$

de unde :

$$a = 0{,}436, \quad b = 0{,}077, \quad c = 0{,}487,$$

$$d = 0{,}237, \quad e = 0{,}297, \quad f = 0{,}466$$

și, în final, rezultă :

p (tripodie ternară) = 0,124, adică 0,124.129 = 16 tripodii ternare scontate, de aproape două ori mai puține decît cele efectiv întîlnite în text. Concluzia calculului este că, dincolo de dezordinea aparentă, își croiește drum o tendință pronunțată de predominare a celulelor ritmice ternare. Extinderea domeniului tripodiilor ternare are loc pe seama răririi fracturilor ritmice, al căror număr este inferior celui așteptat (67, față 81 de fracturi scontate). O continuitate sporită și o anumită aplecare către cadențele ternare constituie așadar trăsăturile dominante ale organizării ritmice a poemului lui E. Botta.

Pentru a răspunde și întrebării privitoare la caracterul mai mult sau mai puțin natural al decupajului versurilor, să observăm că, deși pe ansamblu numărul fracturilor ritmice este mai mic decît cel expectat, la limita dintre versuri se întîlnesc mai multe fracturi decît rezultă din calcul (21 față de 17,5), ceea ce dezvăluie tendința de a încheia versul nu oriunde, ci cu precădere acolo unde are loc schimbarea modulului ritmic.

Particularitățile evidențiate aici sînt proprii textului studiat. O cercetare mai amplă, făcînd neapărat necesară intervenția calculatorului electronic, deoarece calculele sînt excesiv de laborioase, va putea arăta în ce măsură ele reprezintă trăsături stilistice mai generale ale creației lirice a lui Emil Botta. În orice caz, aceste particularități nu caracterizează verslibrismul românesc în ansamblul său, afirmație demonstrabilă prin examinarea cu ajutorul acelorași metode a cîtorva texte de alți autori, piese care, fără a permite la rîndul lor generalizări, sînt suficiente drept contraexemple.

Am ales în vederea acestei demonstrații două poezii aparținînd unor vîrste diferite ale literaturii române și prin aceasta, mult deosebite în litera lor deși înrudite în spirit : „Duhovnicească" de T. Arghezi și, fragmentar, „Ascensiunea" de Ioan Alexandru (numai primele două pagini, 8 și 9, din culegerea *Vămile Pustiei*, Ed. Tineretului, 1969). Pentru situarea discuției într-un cadru mai general și pentru a încerca o precizare a locului versului liber între frontierele extreme ale versului clasic și prozei, am supus unei investigații similare două poezii de M. Eminescu, *Freamăt de codru* și *Afară-i toamnă*, și două fragmente în proză semnate de I. Creangă * (*Opere*, București 1953, pag. 33) și M. Sadoveanu ** (*Opere*, V, București, 1956, pag. 596), aceleași analizate de L. Sfîrlea [68], alegere justificată de intenția de a da cititorului prilejul să confrunte eficacitatea modelului nostru cu cel serviean al cercetătoarei citate.

---

* „Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mițele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi băieții de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie ! Și Doamne, frumos era pe atunci : căci și părinții și frații și surorile îmi erau sănătoși, și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea !"

** „A avut loc un chef la toartă, cum zic moldovenii, în castelul lui Pan Zubovski. Vinul din pivnicioara lui, de șase coți de lungă și patru de largă, deși nu va fi fost chiar de pe vremea gloriosului rege Sigismund, se dădea cu înlesnire la băut în niște pocaluri mari, albastre. Către miezul nopții șleahticul își sărută oaspeții și începe a le vorbi cu durere despre micimea timpurilor în care era sortit să trăiască. Nimenea, zicea el, în acele vremi de decadență nu mai pricepea gustul pentru adevăratele și marile vînători care au desfătat pe strămoși ; nimenea nu mai era în stare să învețe un șoim, ori un erete, și trebuia să se găsească el, un boier destul de sărac dintr-un fund al Poloniei, care să amintească pigmeilor de gusturile curate și de petrecerile epocilor de slavă. Dar pentru asta și-a cheltuit averea și și-a îndatorat patrimoniul. Pan Nicolai era melancolic și entuziasmat. Era entuziasmat de generozitatea sa și se întrista peste sămă de relele care bîntuiau Republica. Nimenea nu mai înțelegea datoriile care leagă pe un cetățean de mărirea patriei. Au uitat să creadă, au uitat să lupte. În nefericita Polonie cei din urmă eroi subț ochii lui se stingeau și domnia sa îi putea număra cu ușurință pe cele zece degete ale mîinilor".

Rezultatele sînt sistematizate în tabelul de mai jos.

	Tripodii binare		Tripodii ternare		Fracturi ritmice					
					În interiorul versurilor		Între versuri		Total	
	S	E	S	E	S	E	S	E	S	E
Freamăt de codru	44,3	125	8,5	1	20,0	0	55,2	2	75,2	2
Afară-i toamnă	14,7	39	7,0	0	26,0	0	17,4	26	43,3	26
Duhovnicească	43,7	62	13,0	10	43,2	27	64,1	65	107,3	92
Post ludum	32,0	32	16,0	30	45,1	31	35,1	36	81,0	67
Ascensiunea	37.0	35	14,7	17	60.3	57	41,0	42	101,3	99
CREANGĂ	19.6	20	8,1	9	—	—	—	—	50,3	49
SADOVEANU	34,4	28	12,2	16	—	—	—	—	86,4	89

S — Scontate; E — Existente

Elocvente prin ele însile, cifrele de mai sus necesită totuși un scurt comentariu.

Cele două poezii de Eminescu, reprezentative pentru norma prozodică a secolului trecut, respectă în mod consecvent regula ritmurilor binare, trohaic în *Freamăt de codru* și iambic în *Afară-i toamnă*. Prima, conținînd numai versuri acatalectice, ar fi trebuit, în teorie, să fie alcătuită numai din tripodii binare. Totuși o licență ritmică constînd într-un vers dactilic („*Viselor noastre de vară*" — ∪ ∪ |³ — ∪ |³ ∪— ∪) adaugă acestora o tripodie ternară și, natural, două fracturi ritmice, una care precedă și alta care urmează versului deviant respectiv. În tot cazul, existența a 125 tripodii binare față de 44,3 așteptate nu permite nici un dubiu relativ la natura ritmului dominant al textului. De asemenea, numărul infim de fracturi ritmice (2 față de 75,2 prevăzute!) atestă respectarea strictă a continuității formulei ritmice.

Mai riguros în ceea ce privește observarea normei ritmice, sonetul *Afară-i toamnă* exclude cu totul tripodiile ternare (deși prin simplul joc al hazardului ar fi trebuit să

apară 7 formații de acest fel). În schimb fracturile se găsesc în număr mare, dar numai la limita dintre versuri, unde depășesc numărul scontat (26 în loc de 17,4). Faptul decurge din caracterul paroxiton, feminin, al rimelor, care, asociat cu măsura endecasilabică, produce versuri sistematic catalectice. În interiorul versurilor, nici una dintre cele 26 de fracturi așteptate nu se actualizează, dovadă că ritmul este fără greș.

Cu toate că este scrisă în versuri ritmicește libere, *Duhovnicească* rămîne încă tributară cadențelor binare ce domină poezia noastră clasică. Ea conține 62 de tripodii binare, față de 43,7 mediu probabile, și numai 10 tripodii ternare din cele 13 expectate. Fără a poseda o continuitate ritmică comparabilă cu a poeziilor clasice, ea cuprinde mai puține fracturi decît ne-am fi așteptat (92 față de 107,3). De menționat că, dacă între versuri numărul fracturilor atinge valoarea scontată, în interiorul lor el este de aproape două ori mai mic. O relativă unitate ritmică a versului continuă să persiste, în ciuda aspectului neregulat și violent heterometric al textului.

Aceleași observații rămîn valabile pentru *Post ludum*, dar de această dată reminiscențele ritmice sînt categoric ternare.

Numai odată cu poemul lui Ioan Alexandru ne întîlnim cu o versificație eliberată cu adevărat de cătușele subconștiente ale cadențelor clasice. O vagă preferință pentru formulele ritmice ternare (17 tripodii în loc de 14,7) constituie singura amintire sesizabilă a automatismelor prozodice ale trecutului. Din acest punct de vedere, *Ascensiunea* se înrudește cu fragmentul în proză din Sadoveanu care, paradoxal, prezintă însă o dominantă ritmică mai accentuată: preponderența celulelor ritmice ternare este aici mai evidentă.

Termenul de referință, ce constituie un fel de „grad zero" al unei scrieturi total dezbărate de prejudecăți sau obsesii ritmice, îl reprezintă fragmentul din *Amintiri din copilărie*. Egalitatea cvasiperfectă dintre valorile reale și cele scontate ale parametrilor ritmici atestă că ne aflăm de data aceasta în fața unui eșantion de proză în adevăratul înțeles al cuvîntului. Alături de poeziile lui Eminescu,

aceasta constituie a doua bornă „prozodică" ce limitează vastul domeniu în care divaghează cu inevitabile meandre cursul bogat al scrisului literar românesc.

3.2. De la asonanța sistematică la un sistem al asonanțelor

3.2.1 Extinderea și diversificarea rimării „inexacte"

Cu toată prezența sa viguroasă la Eminescu, rima „inexactă" rămîne pentru poezia noastră clasică un fenomen marginal. Aparițiile sale sporadice, întîmplătoare, o plasează fără dubiu în afara normei prozodice. Privită într-o perspectivă diacronică, asonanța eminesciană încheie în fond, așa cum au observat cu pătrundere Doina și Crișu Dascălu, o epocă a istoriei versificației românești, epoca legăturii organice cu tradițiile liricii populare, pe care, paradoxal, sincerii iubitori de folclor care au fost poeții clasici de la Alecsandri la Coșbuc le-au părăsit, convinși că le valorifică pe un plan esteticește superior. Asemenea unui J. S. Bach care, atașat precumpănitor de formele muzicale ale trecutului, a izbutit logodna imposibilă dintre o sensibilitate uimitor de modernă și un repertoriu de mijloace și procedee componistice provenind din opera, uitată în epocă, a unor vechi maeștri, Eminescu a îmbrățișat la rîndul său, într-o sinteză irepetabilă, întreaga evoluție a poeziei românești de la rădăcinile sale folclorice pînă la frontiera extremă a liricii premoderne. Spirit conservator ca și Bach, dar dotat aidoma lui cu o sensibilitate ce-și depășea epoca, Eminescu n-a fost un experimentator de procedee noi, un „avangardist" ca Macedonski, ci un căutător de nestemate îngropate sub „ruinurile" trecutului. Efect uimitor, întrutotul analog cu soarta operei cantorului din Lipsca, posteritatea a recunoscut în el pe adevăratul poet modern, artist al viitorului în mult mai mare măsură decît cel ce scrisese „novatoarele" versuri instrumentaliste:

„Un an, — dînd d'ani, leag'an, d'an — d'ani vani
D'atunci un lanț întreg s-a format,
D'atunci de cînd în groapă-a intrat!
Un an, — dînd d'ani, leag'an, d'an — d'ani vani" etc.

Prestigiul uriaș al creației lui Bach a salvat contrapunctul de la posibilul naufragiu în apele uitării. Tehnicile „perimate" ale polifoniștilor franco-flamanzi au căpătat grație lui o nouă viață, fecundînd pentru secole gîndirea muzicală, pînă în imediata actualitate. Similar, forța de convingere estetică a operei eminesciene a revitalizat procedee poetice anterioare, respinse de norma clasică. În domeniul versificației, rimarea „inexactă" este poate cel mai concludent exemplu. Prin Eminescu, asonanța, contrasonanța, disonanța capătă drept de cetate în poezia cultă românească. Ele încetează să mai fie cenușărese prozodice, slăbiciuni tolerate, și pătrund cu capul sus în societatea aleasă a uneltelor poetice moderne. Nici unul dintre poeții de frunte ai clipei de față nu mai resimte aprehensiunea puristă față de rima „inexactă", ori vreun complex de culpabilitate la lectura unor rînduri ca cele prin care un E. Sperantia nu făcea decît să-și certifice inaderența la valorile modernității poetice *.

Dimpotrivă, ei nu numai că acceptă în acest domeniu moștenirea eminesciană, ci și extind și îmbogățesc sfera procedeului, experimentînd noi posibilități formale în spiritul libertății sporite ce caracterizează mișcarea lirică contemporană. Semnalam mai sus (2.2.1) la Ion Gheorghe o variantă a contrasonanței ce transgresează modelul eminescian : alternanța în poziție accentuată a vocalelor *o — ă*. Exemplele erau extrase din volumul *Mai mult ca plînsul*. Să vedem mai îndeaproape cum se prezintă tabloul rimării „inexacte" în acest opus al poetului, poate nu

* „Asonanțele și toate imperfecțiunile utilizate în poezia cultă (deci în poezia care nu e autentic populară (sic ! n.n.)) sînt gesturi care, de aproape sau de departe, se înrudesc cu curentul întoarcerii la primitivitate, cu curentul capetelor și bărbilor neglijate, al vestimentelor în dezordine. Oricum, întoarcerea spre primitivitate dezminte și interzice progresul cultural, înaltele forme ale unei culturi perfecționate și nu se acordă logic decît cu viața în caverne, dacă nu chiar în copaci" ([69] pag. 61)

cel mai reprezentativ pentru fenomenul în discuție, dar în orice caz unul dintre cele în care exploatarea virtuților asocierii rimoide se vădește cu deosebire fertilă.

Volumul, de proporțiile modeste ale unei plachete, cuprinde 35 de poezii, conținînd un total de 1260 de perechi de cuvinte-rimă (în medie 36 per poezie). Dintre acestea 144, adică 11,4 %, sînt rime „inexacte", acoperind toate cele 3 tipuri posibile : 81 de asonanțe, 46 de contrasonanțe și 12 disonanțe. Restul de 5 rime „inexacte" reprezintă așa-zise rime „inegal-accentuate" ([25] pag. 43) : *ombilic — idílic, Marghiolița — piélița, fotografie — ráfie, cinic — finic* și *trurvéri — ímeri*. În legătură cu acestea din urmă, trebuie să precizăm motivul pentru care, disociindu-ne de opinia altor cercetători ai versificației românești, nu le-am luat în considerare în prezentarea tipologiei rimei „inexacte". De fapt asemenea împerecheri sînt numai aparent abateri de la norma rimică. Dat fiind că invită la mutarea accentului, ele se transformă la lectură în rime „exacte". Că este așa ne-o dovedește și indicarea, ce-i drept izolată, de către însuși autor a accentuării dorite în cazul *fotografie — rafie* :

„Într-acestă fotográfie
Iarămală cu-mplctitură de rafie"

(*Foto*)

Dacă acomodarea accentuală regularizează aceste neconcordanțe, nu același lucru se întîmplă cu adevăratele rime „inexacte". Pronunțarea lor nu se modifică spre a permite corectarea licenței rimice, aceasta trebuind acceptată ca atare. Astfel la lectura versurilor :

„Văzu pieirea voroavelor din catastif
de parcă fuseseră scrise pe nisip —"

(*Bunavestire*)

nici unui cititor nu i-ar veni ideea să pronunțe *catastip* sau *nisif* numai pentru a restabili rima, așa cum o face în cazul :

„și strigă către ăla cinic
să se dea jos din finic"

(*Calul galben*)

unde al doilea cuvînt rimă devine paroxiton sub influența celui dintîi. Am considerat de aceea că nu este indicat să clasăm printre rimele „inexacte" pe cele „inegal accentuate", căci aici concesia nu aparține rimei, ci normei lexicale, la fel ca și în :

„Să se vadă pe toate degetele boante
inelele de aur cu brelante"

(*Sfîntul Ilie*, III)

unde rima este „exactă", dar aspectul cuvîntului diferă de cel literar, consemnat de dicționare. La fel cum nu putem vorbi în acest caz de „inexactitate" a rimei, socotim că nu trebuie să o facem nici în cazul :

„Mult melanholică-i duduia Marghiolița —
repede-i se-nfiorează pielița"

(*Bunavestire*)

întrucît și aici, pronunțat prin atracție *pielița*, al doilea cuvînt rimă se abate de la forma sa uzuală în vederea asigurării corectitudinii rimei. Conchidem că rima „inegal accentuată" nu constituie o subspecie a rimei „inexacte". Ea ocupă în schimb un loc important printre aspectele ce evidențiază influența planului prozodic asupra celui lingvistic. Departe de a fi numai o ipostază a vorbirii firești, exprimarea în versuri reprezintă și o violentare a acesteia, cum bine s-a văzut și din analiza ce ne-a condus la statuarea „dualismului ritmic". De fapt, problematica rimei zise „inegal accentuate" se racordează perfect cu analiza amintită, dat fiind că uniformizarea acustică a clausulelor reprezintă și în acest caz un efect al acelui produs al gramaticii generative a ritmului care este ictusul forte. O nouă dovadă a interdependenței celor două principale

aspecte ale prozodiei postclasice, ritmul silabo-tonic și rima.

Să revenim însă la rimele „inexacte" propriu-zise din volumul lui Ion Gheorghe. În număr de 139, ele nu reprezintă decît circa 11 % din totalul perechilor de cuvinte rimă, proporție nu prea mare, dar suficientă pentru a conferi volumului o tonalitate specifică, aluziv populară, cu lesne decelabile conotații parodice. Cantitativ, nu sîntem departe de situația antumelor lui Eminescu, unde, în primele 100 de pagini, Doina și Crișu Dascălu au identificat 96 de rime „inexacte". Tipologic însă, deosebirile sînt considerabile.

Avînd în vedere că repertoriul de consoane al limbii este oricum mai bogat decît cel de vocale, varietatea asonanțelor o va depăși întotdeauna pe cea a contrasonanțelor. Să începem cu cele dintîi.

Am văzut mai sus (2.2.1) că, în ciuda diversității lor, alternanțele consonantice din cadrul asonanțelor eminesciene aparțin la numai trei mari clase : consoană nepalatalizată versus consoană palatalizată, consoană surdă versus consoană sonoră și prezență versus absență a unei consoane. Surprinzător este că, deși la Ion Gheorghe asonanța își lărgește mult cîmpul de acțiune, înglobînd un număr însemnat de tipuri ce nu figurau la Eminescu, prima dintre clasele amintite este total absentă din *Mai mult ca plînsul*. Nu posedăm nici o explicație a evitării acestui fel de asonanțe, pe care Luceafărul poeziei românești le folosea, în rînd cu cele mai nobile rime, în chiar capodopera sa :

„Din umbra falnicelor *bolți*
Ea pasul și-l îndreaptă
Lîngă fereastră unde-n colț
Luceafărul așteaptă"

. . . . . .

„Dar nici nu știu măcar ce-mi *ceri*,
Dă-mi pace, fugi departe —
Ah, de luceafărul din *cer*
M-a prins un dor de moarte"

Celelalte două clase sînt și la Ion Gheorghe de uz curent. Iată ipostazele alternanței surd-sonor :

1. *p — b (repede — lebede, țeapăn — greabăn, șerpi — șerbi)*
2. *t — d (contur — condur, argint — zbîrnîind, boltei — holdei, joardă — poartă, incerte — verde, multitudinile — putinile)*
3. *k — g (mesteacăn — leagăn)*
4. *s — z (Covasna — razna, fantasmă — mireazmă)*
5. *ș — ʒ (vișin — sprijin)*

De remarcat că, cu o singură excepție, consoana surdă figurează în primul cuvînt rimă. Oare vibrația mai puternică a clausulei secunde are vreun rol în sporirea efectului asonanței ? Rămîne de cercetat.

De o largă răspîndire se bucură și procedeul suprimării unei consoane : *abur — arbur, scoți — morți, rabin — galbin, faclă — clacă, ulucuri — lucruri, zmeură — tremură, șarpele — apele, Zamolxe — ortodoxe, știucile — șuncile, pomii — somnii, lapți — aflați, ucide — pilde.*

În afara acestor asonanțe „eminesciene", întîlnim la Ion Gheorghe o mare varietate de tipuri asonante noi. Astfel, în cadrul clasei consoanelor surde alternează :

k cu *f* : *fosfor — boscor*
k cu *p* : *flacără — apără, mops — box*
k cu *t* : *lutru — lucru, fluture — bucure*
f cu *p* : *catastif — nisip, harpă — boarfă*
p cu *t* : *litere — vipere, deșarte — șarpe, deșert — sterp*
s cu *ș* : *mocănească — ceașcă*

iar în clasa consoanelor sonore :

b cu *v* : *greabăn — reavăn, palavrelor — Candelabrelor lavra — Candelabra*
b cu *g* : *barbă — meargă, frigului — tribului*
b cu *m* : *greabăn — seamăn*
d cu *g* : *verde — herghe, palidă — baligă*
d cu *r* : *logodnici — dornici*
g cu *m* : *dragoste — Gramoste*
l cu *m* : *turlei — turmei*

l cu *r* : *scorbură — se-nvolbură, vîrtelniță — magherniță, fir — copil, atîrnă — cîlnă, multe — curte, fălcile — bărcile, albă — barbă*

m cu *v* : *marmură — zarvură*

m cu *n* : *organ — Adam, viclean — Adam, Alexandra — țambra, lumea — lunea* (cu două ocurențe)

Cuplul lichidelor *l — r* și cel al nazalelor *m — n* acoperă după cum se vede jumătate dintre ocurențe (12 din 24). Afinitățile fonologice continuă, se pare, să joace un rol de seamă în constituirea asonanțelor. În numai două cazuri o consoană sonoră alternează cu o surdă, alta decît perechea ei fonologică : *p* cu *r* în *sparte — lapte* și *ș* cu *z* în *buzna — lăpușna*.

În funcție de modul cum este interpretată consoana *ğ*, ca bi- sau monofonematică, alternanța *ğ — ʒ* *(lujer — uger)* se înscrie fie în clasa asonanțelor obținute prin suprimarea unei consoane, fie în a celor bazate pe substituirea unei consoane sonore printr-o alta de asemenee sonoră. Cu aceasta, înlocuirile reciproce de consoane sonora între ele s-ar cifra la 11, cu 25 de ocurențe.

Pînă aici am trecut în revistă numai acele abateri de la normă ce afectează o singură poziție a segmentului terminal β al rimei. Asonanțele eminesciene aparțin în totalitate acestui tip, de distanță Hamming unitară ($d_H(\beta_1, \beta_2) = 1$). Spre deosebire de ele, cunosc o răspîndire destul de mare, atît în poezia populară cît și în volumul analizat al lui Ion Gheorghe, asonanțele cu $d_H = 2$, adică cele în care nepotrivirea secvențelor postaccentuale privește două foneme. Interesant este că opozițiile prezente în aceste asonanțe rezultă din compunerea alternanțelor monofonematice deja menționate. Se întîlnesc astfel în *Mai mult ca plînsul* opoziția *rp/lb*, în cazul asonanței *purpură — tulbură*, care nu este alta decît suma pozițională a opozițiilor, prezente și ele în volum, *r/l (fir — copil)* și *p/b (șerpi — șerbi)*. Asemănător :

pl/t (s-o-nduplice — scutice) = p/t (sterp — deșert) + l/∅ (faclă — clacă)

rk/g (cearcăne — leagăne) = r/∅ (arbur — abur) + k/g (mesteacăn — leagăn)

rp/t (purpură — scutură) = r/∅ (lucruri — ulucuri) + p/t (vipere — litere)

kr/t (lacrimi — patimi) = k/t (bucure — fluture) + r/∅ (morți — scoți)

mp/nk (scumpă — poruncă) = m/n (Adam — viclean) + + p/k (apără — flacără)

str/șt (albastre — broaște) = s/ș (mocănească — ceașcă) + + r/∅ (șarpele — apele)

mb/nd (plumb — prund) = m/n (țambra — Alexandra) + + b/d (neatestată)

Singura opoziție ale cărei ambe componente nu sînt atestate în volum este *șt/ʒ (astmă — preajmă)*, dar prima dintre ele poate fi explicată printr-o transformare intermediară :

ș/ʒ = (s/ș (mocănească — ceașcă))/(ș/ʒ (vișin — sprijin))

În domeniul vocalic, atît asonanța populară cît și cea eminesciană cunosc numai opozițiile *ă/e* și *ă/a*. La Ion Gheorghe inventarul este mai bogat. Alături de *ă/e (supunere — Dunăre)* apar trei tipuri noi de substituții : *e/i (puterile — merele), ă/o (ivăre — vivore)* și *o/u (trîntorilor — vînturilor)*.

Tot o libertate mai mare în asocierea timbrelor vocalice se face simțită și în practica contrasonanței la Ion Gheorghe. La tipurile clasice de opoziții : *î/u* (cu 24 de ocurențe, între care *sus — rîs, strîmb — porumb, stîngă — lungă, hotărît — băut, moluscă — gîscă*), *ă/e* (*său — Dumnezeu*, alternanță pe cale de dispariție, bogat atestată în secolul trecut, dar existentă aici exclusiv sub forma specimenului citat) și *i — î (nimb — strîmb*, în exact aceeași situație cu precedenta), se adaugă bogat reprezentata paralelă vocalică de sorginte populară *ă/o* (cu 19 ocurențe : *direptății — toții, vălgări — comori, țărm — dorm, platourile — găurile* etc.) și opoziția unică *o/e (lotus — factus* (sic !))

Din elasticitatea mai mare a limitelor asonanței și contrasonanței rezultă și o înțelegere mai largă a licenței rimice circumscrise : disonanța. În calitate de însumare pozițională de abateri vocalice și consonantice, disonanța

poate afecta la Ion Gheorghe un număr de trei foneme ($d_H(\rho_1, \rho_2) = 3$), ca în exemplele *bufniță — jîntiță*, *sîmbete — bufnete*. Cel mai adesea însă, nu sînt alterate decît vocala accentuată și un singur element din segmentul terminal β. În acest caz disonanțele se obțin prin compunerea unor opoziții deja întîlnite : *în/um (tînăr — umăr)* = *î/u (tîrlă — urlă)* + *n/m (organ — Adam)*

i[...]i/î[...]e (duminica — mîneca) = *i/î (nimb — strîmb)* + *i/e (văgăunile — cărbunele)*

î[...]p/u[...]k (cînepă — se-ntunecă) = *î/u (săptămînă — bună)* + *p/k (mops — box)*

Rezumînd, într-un anumit sector al versificației contemporane pentru care poezia lui Ion Gheorghe ni se pare destul de reprezentativă, formele rimei „inexacte" sînt sensibil mai variate decît în poezia clasicilor, condițiile de concordanță fonetică a clausulelor fiind cu mult mai laxe. Frecvența rimoidelor a sporit și ea. Astfel în poezia *În poemul* din volumul *Mai mult ca plînsul*, 25 % dintre rime sînt „inexacte" ceea ce nu se întîmpla în trecut în nici o producție cultă, fie ea chiar de factură voit folclorică (poetul țăran G. Coșbuc a scris lungi poeme în vers popular, rimate însă întotdeauna impecabil, pentru a nu mai aminti de Alecsandri, care, după toate probabilitățile, „îndrepta" rimele poeziilor culese din gura poporului).

Cu timpul, prezența rimei „inexacte" a devenit tot mai sistematică, însă, concomitent cu extinderea cantitativă, a slăbit caracterul regulat, legic, al opozițiilor fonematice care-i stau la bază. Justificarea fonologică a asonanței eminesciene era evidentă ; la Ion Gheorghe legătura dintre consoanele implicate ajunge atît de vagă, încît cu greu se mai pot deslușii nu principii ferme, ci măcar unele tendințe statistic exprimabile de afinitate fonetică între termenii asonanței.

În aceste condiții, se întrevede dezagregarea completă nu doar a normei, ci și a sistemului de reguli potrivit cărora avea loc în trecut încălcarea acesteia, căci codul estetic al clasicismului codifica atît regula cît și excepția. Analogia cu alte domenii ale artei ne arată însă că un asemenea proces se consumă destul de repede. Aruncării

peste bord a tuturor constrîngerilor ce țin de un anumit sistem normativ îi succed, după o scurtă fază de euforie a libertății absolute, perioade de criză în care absența oricăror reguli de elaborare a obiectului artistic blochează creația, dovedindu-se, contrar aparențelor, împovărătoare, sterilizantă. Nașterea unui nou sistem de reguli, a unei noi gramatici producătoare de structuri artistice, devine atunci iminentă. Din libertatea fără limite a atonalismului s-a născut astfel rigoarea scriiturii dodecafonice, seriale. Din cîmpul infinit al nonfigurativului, pictura simte tot mai acut nevoia de a se replia în zona mai îngustă, dar mai limpede structurată a formelor realului. În aceeași ordine de idei, nu ne-ar surprinde revenirea la principii de versificație mai riguroase, în sensul constituirii unei noi norme prozodice, poate mult diferite de cea clasică, dar la fel de fericit „constrîngătoare" ca și ea. Șansele unei restaurări a suveranității rimei perfecte ni se par la fel de reduse ca și cele ale dispariției definitive a rimei. În schimb soluția intermediară a rimei „inexacte" are, într-o limbă cu vocația asonantă neobișnuită a românei, perspective dintre cele mai frumoase. Norma rimică a viitorului s-ar putea constitui prin restringerea deliberată a tipurilor de rime „inexacte" la o gamă relativ redusă, dar funcțional și eufonic satisfăcătoare. Un sistem al corespondențelor asonante ar lua atunci naștere, sistem al cărui model nu există încă, însă al cărui analog în trecut ni se descoperă în cea mai veche capodoperă cunoscută a poeziei românești : „Psaltirea în versuri" a mitropolitului Dosoftei.

3.2.2. Abaterea ca normă : sistemul rimei dosofteiene

Greu de imaginat nedreptate mai mare față de o operă de artă decît judecarea ei prin prisma unei norme estetice inadecvate, proprii altei epoci sau altui spațiu cultural. Ce rămîne din monumentele picturii funerare egiptene dacă li se aplică criteriile perspectivei elaborate în Renașterea italiană? Dar din universul coregrafiei populare, înghesuit procustian în paradigma baletului de *Grand*

Opera? Mutatis mutandis, opera primului nostru poet a fost şi ea multă vreme victima unei injustiţii asemănătoare. Între alte acuzaţii mai mult sau mai puţin întemeiate („versurile lui Dosofteiu nu sînt curgătoare, iar accentele nefireşti ale silabelor jignesc [.....] urechea noastră" ([66] pag. 124)), Sextil Puşcariu îi reproşa mitropolitului şi „banalitatea rimei, necorectă de cele mai multe ori".

Departe de noi ambiţia de a încerca aici o reevaluare globală a locului „Psaltirii în versuri" în istoria poeziei româneşti, dar o etichetare atît de severă a rimei dosofteiene nu ne poate lăsa indiferenţi. Ea reprezintă pentru noi un caz tipic de aplicare, de data aceasta în domeniul prozodiei, a unei „grile" nepotrivite de lectură, conducînd la concluzii greşite, cu atît mai grave cu cît li se asociază şi consideraţii axiologice de o nedreaptă severitate faţă de opera şi personalitatea, ambele cu totul remarcabile, ale cărturarului poet.

Că Sextil Puşcariu cîntărea rima dosofteiană cu balanţa moştenită de la poeţii noştri clasici nu încape nici o îndoială. Inadecvarea instrumentului de măsură la specificul obiectului măsurat constituie şi în acest caz sursa incomprehensiunii critice, căci, firesc, examinarea „Psaltirii" prin lentila prozodiei lui Coşbuc nu poate da decît rezultate dezamăgitoare : la tot pasul ne întîmpină încălcări flagrante ale regulei rimei. Cărturarul moldovean ne apare stîngaci şi neglijent, trăsături greu de conciliat atît cu portretul pe care i-l trasează contemporanii, impresionaţi de cultura şi seriozitatea sa, cît şi cu o serie de elemente pe care ni le oferă opera însăşi. Poate fi vorba de dezinteres pentru mijloacele prozodice la un autor care îşi bordează întregul volum cu cifre indicînd măsura emistihurilor şi implicit poziţia cezurii, pentru fiecare schemă ritmică utilizată? În treacăt fie spus, formulele sale ritmice sînt de o impresionantă diversitate, mergînd de la prototipurile trohaice de măsuri între 6 şi 16 silabe, pînă la tetrapodia amfibrahică perfectă („*Lumina scripeşte sub sfinte-ţ picioare / cu negură groasă de grea strălucoare*",

imagine absolut originală din traducerea psalmului 17)*, şi la versuri dactilice cu cezură („*Limbile-ntr-înşii să osteneaşcă / Lumea de dînşii să se ciudească*" Ps. 63, V. 25—26).

Într-adevăr numărul asonanţelor, al contrasonanţelor şi chiar al disonanţelor din „Psatirea în versuri" este imens, dar aşa cum vom încerca să arătăm, rimarea „inexactă" nu este aici deloc întîmplătoare, ci ea se supune unor reguli foarte stricte, cărora nu li se poate reproşa decît că ţin de o poetică diferită de cea din perspectiva căreia îl judeca Sextil Puşcariu.

Criteriile pe care se întemeiază rima dosofteiană sînt ferme şi conştient asumate şi ele conferă structurii rimice a întregii Psaltiri un caracter sistematic, pe care vom încerca să-l punem în lumină făcînd apel la unele principii şi metode împrumutate din arsenalul fonologiei.

Să observăm dintru început că frontiera dintre rima „exactă" şi cea „inexactă" nu este întotdeauna tranşantă. Adresîndu-se urechii (rima „pentru ochi" din terminologia franceză e o noţiune lipsită de sens într-o limbă cu scriere „fonetică"), fenomenul rimării este grevat de toate implicaţiile realizării acustice concrete a şirului de foneme ce constituie rima. Cînd în *Luceafărul* Eminescu rimează *cîrînguri — singuri* şi *strîmt — simt*, am greşi vorbind de contrasonanţă. Nu este greu de imaginat că poetul pronunţa vocalele accentuate din *singur* şi *simt* cu o localizare mai puţin anterioară decît a unui *i* standard şi îndeajuns de învecinate de timbrul lui *î* ca să transforme contrasonanţa în rimă exactă sau *aproape* exactă. Am subliniat adverbul spre a marca ideea unei infinităţi continue de nuanţe între rima exactă şi cea inexactă, categorii prea rigide pentru a putea descrie varietatea de aspecte îmbrăcate de fenomenul coincidenţei sonore a finalurilor de vers.

---

* Că Dosoftei cunoştea scrupulul ştiinţific al unui veritabil umanist o dovedeşte şi detaliul, nerelevat de exegeţii săi, că în Psalmul 8 îşi ia îngăduinţa să corecteze viziunea cosmologică a psalmistului în lumina cuceririlor mai noi ale astronomiei, adăugînd textului-sursă un distih explicativ privind absenţa luminii proprii a satelitului nostru natural: „*Ai locmit şi Luna să crească, să scază / Să-ş ia de la Soare lucoare din rază*").

Ne lovim aici de o dificultate asemănătoare celei pe care au avut-o de înfruntat întemeietorii fonologiei. Din depășirea ei s-au născut nu numai o nouă disciplină lingvistică, ci și un mod nou de a privi, înțelege și aborda raporturile discret-continuu. Criteriul semantic, al identității sau nonidentității semnificaților a două secvențe diferind printr-un singur element sonor, a permis delimitarea unui număr finit de clase abstracte disjuncte (fonemele) în mulțimea infinită și nenumărabilă a realizărilor acustice concrete din limba vorbită.

Exemplul fonologiei ne sugerează aplicarea și în studiul rimei a unei metodologii asemănătoare. Pentru aceasta, va fi însă necesar să renunțăm la distincția artificială dintre rima „exactă" și cea „inexactă". Pînă la descoperirea criteriilor rimării la un poet X a cărui versificație se situează în mod evident în afara normei clasice, vom admite că tot ceea ce îi servește acestuia drept rimă este „rimă în sens X". Vom afirma atunci că în *Psaltirea în versuri* oricare două versuri alăturate de rang impar și, respectiv, par, rimează „în sens Dosoftei", cu excepția evidentă a celor două catrene originale intercalate între psalmii 131 și 132, ale căror rime sînt încrucișate, și a Psalmului 53, alcătuit din strofe rimate „îmbrățișat".

Tranșele de text pe care le luăm în considerare la inventarierea rimelor reprezintă secvențele de litere ce încheie fiecare vers, începînd cu ultima vocală accentuată. Probabil sub influența modelului său polonez, *Psaltirea în versuri* a lui Ian Kochanowski, Dosoftei preferă rimele paroxitone, cu ajutorul cărora își construiește 147 dintre cei 150 de psalmi. Fac excepție numai psalmii 59, 60 și 61, rimați oxiton. Cu totul accidental apar și în restul traducerii o asonanță oxitonă (Ps. 82, v. 37—38) și una proparoxitonă (Ps. 136, v. 1—2). Fiind vorba de repertorii de rime total disjuncte, dintre care cele oxitone sînt atît numeric cît și tipologic foarte sărace, ne ocupăm în continuare exclusiv de rimele paroxitone. Din excerptarea întregii „Psaltiri", rezultă 392 de asemenea secvențe-rimă distincte. Ordonate alfabetic, acestea pot fi găsite în Anexa cărții de față, unde se indică relațiile rimice pe care le contractează fiecare, cu trimiteri la textul ediției princeps

din 1673, consultate în reeditarea facsimilată a lui N. A. Ursu (Iași, 1974). Totalitatea acestor clausule precum și totalitatea relațiilor dintre ele constituie materialul nostru de studiu, pe baza căruia vom încerca să dăm o descriere cît mai completă a sistemului rimei dosofteiene.

Dacă x și y sînt două secvențe-rimă, vom nota cu $x \simeq y$ relația „x rimează în sens Dosoftei cu y". Considerînd, de pildă, primele două versuri ale Psalmului 1:

„Ferice de omul ce n-a merge
În sfatul celor fără de lege",

vom scrie că: *erge* $\simeq$ *ege*.

Relația „$\sim$" prezintă proprietatea de simetrie (dacă $x \simeq y$, atunci și $y \simeq x$), dar nu este în general nici reflexivă ($x \simeq x$ este valabil doar dacă x figurează în *Psaltire* și ca rimă exactă) și nici tranzitivă. Dacă $x \simeq y$ și $y \simeq z$, tranzitivitatea ar presupune ca $x \simeq z$, ceea ce nu se întîmplă decît accidental. Avem, de exemplu, *alte* $\simeq$ *ate* (Ps. 26, v. 23—24), *ate* $\simeq$ *apte* (Ps. 8, v. 11—12) și *alte* $\simeq$ *apte* (Ps. 67, v. 61—62).

În schimb, în cazul: *altă* $\simeq$ *ată* (Ps. 35, v. 13—14), *ată* $\simeq$ *aptă* (Ps. 2, v. 61—62) nu întîlnim nicăieri în „Psaltire" rima „în sens Dosoftei": *altă* $\simeq$ *aptă*.

Problema fundamentală a fonologiei, rezolvată cu ajutorul metodei comutării, era următoarea:

Dacă se notează cu „$m = n$" relația „secvența m are aceeași semnificație cu secvența n" și dacă a_1 și a_2 reprezintă două sunete diferite, vom spune că a_1 și a_2 constituie ipostaze sonore (variante) ale unui același fonem a dacă nu există nici un context $u - v$ astfel încît $ua_1v \neq ua_2v$. În caz contrar, a_1 și a_2 sînt realizările sonore a două foneme diferite.

Similar, ne propunem să construim o cvasifonologie a rimelor „în sens Dosoftei", în care relația „$\simeq$" se va substitui relației „=". Sunetele b_1 și b_2 vor fi variante ale aceluiași cvasifonem dacă nu există nici un context $u - v$ pentru care $ub_1v \not\simeq ub_2v$, și vor aparține la cvasifoneme distincte dacă un asemenea context există. Aplicarea

metodei comutării ne permite atunci să realizăm reducția variantelor, întocmind repertoriul complet al cvasifonemelor și al alofonelor lor.

Existența seriei {*ate* (Ps. 5, v. 47—48), *ete* (Ps. 39, v. 49—50), *ite* (Ps. 37, v. 15—16), *ute* (Ps. 39, v. 7—8)}, ale cărei elemente nu intră niciodată între ele în relația „≃", demonstrează existența cvasifonemelor *a*, *e*, *i* și *u*. Deasemenea, cuplurile {*okul* (Ps. 77, v. 141), *akul* (Ps. 48, v. 29—30}, {*omnul* Ps. 56, v. 17—18), *emnul* (Ps. 108, v. 59)}, {*oduri* (Ps. 68, v. 3—4), *iduri* (Ps. 136, v. 141)}, pun în lumină existența unui cvasifonem *o*, diferit de *a*, *e* și *i*. Seria {*aţîj* Ps. 2, v. 7—8), *ăţîj* (Ps. 4, v. 3—4), *oţîj* (Ps. 77, v. 19—20), *uţîj* (Ps. 87, v. 45—46)} și perechea {*ărul* (Ps. 39, v. 57—58), *irul* (Ps. 13, v. 31)} adaugă cvasifonemelor identificate pînă acum vocala *ă*, precizînd totodată non-identitatea fonematică a vocalelor *o* și *u*.

Să analizăm acum statutul vocalei *î*. Din examinarea inventarului complet al secvențelor-rimă din *Psaltirea în versuri*, reiese că nu există nici o situație în care înlocuirea într-o secvență reperată a lui *î* cu *i* să conducă la o altă secvență reperată care să nu rimeze „în sens Dosoftei" cu prima. Întîlnim astfel : *îja* ≃ *ija* (Ps. 72, v. 37—38), *îje* ≃ *ije* (Ps. 52, v. 9—30), *îlă* ≃ *ilă* (Ps. 9, v. 35—36), *îme* ≃ *ime* (Ps. 88, v. 27—28), *îmbă* ≃ *imbă* (Ps. 34, v. 45—46), *îna* ≃ *ina* (Ps. 17, v. 31—32), *înă* ≃ *ină* (Ps. 10, v. 9—10), *îne* ≃ *ine* (Ps. 18, v. 43—44), *înse* ≃ *inse* (Ps. 41, v. 17—18), *întă* ≃ *intă* (Ps. 88, v. 49—50) *înte* ≃ *inte* (Ps. 64, v. 1—2), *înța* ≃ *ința* (Ps. 77, v. 179—180), *înță* ≃ *ință* (Ps. 88, v. 17—18), *însăm* ≃ *însăm* (Ps. 34, v. 81—82), *inğe* ≃ *inğe* (Ps. 44, v. 9—10), *înij* ≃ *inij* (Ps. 53, v. 10 — 11 *îpă* ≃ *ipă* (Ps. 55, v. 5—6), *îră* ≃ *ină* (Ps. 57, v. 11—12), *îsă* ≃ *isă* (Ps. 118, v. 147—148), *îtă* ≃ *ită* (Ps. 70. v. 21—22), *îte* ≃ *ite* (Ps. 67, v. 149—150), *îtul* ≃ *itul* (Ps.88, v. 151—152), *îză* ≃ *iză* (Ps. 24, v. 5—6), *îče* ≃ *iče* (Ps. 33, v. 3—4). Conchidem că *î* nu constituie un cvasifonem distinct, ci o variantă alofonă a vocalei i.

Trecînd la consoane, observăm că se pot construi seriile :
{*abă* (Ps. 38 v. 39—40), *akă* (Ps. 43, v. 5—6), *ală* (Ps. 54, v. 25—26), *afa* (Ps. 65 v. 35—36), *agă* (Ps. 63, v. 29—30),

ală (Ps. 68, v. 7—8), *amă* (Ps. 66, v. 15—16), *ană* (Ps. 77, v. 73—74), *apă* (Ps. 64, v. 27—28), *ară* (Ps. 49, v. 37—38), *asă* (Ps. 49, v. 41—42), *ată* (Ps. 49, v. 99—100), *ață* (Ps. 49, v. 91—92), *avă* (Ps. 49, v. 61—62), *ază* (Ps. 52, v. 3—4)}, {*ade* (Ps. 33, v. 17—18), *ale* (Ps. 32, v. 17—18), *ame* (Ps. 77, v. 135—136), *ane* (Ps. 108, v. 67—68), *ape* (Ps. 78, v. 13—14), *are* (Ps. 65, v. 31—32), *a ʃ e* (Ps. 83, v. 1—2), *ate* (Ps.37 v. 5—6), *ațe* (Ps. 43, v. 9—10), *ače* (Ps. 47, v. 71—72), *ağe* (Ps. 41, v. 31—32}, {*eke* (Ps. 47, v. 45—46), *ede* (Ps. 1, v. 25—26), *eje* (Ps. 68, v. 49—50), *eze* (Ps. 140, v. 47—48), *ele* (Ps. 55, v. 29—30), *eme* (Ps. 70, v. 57—58), *ere* (Ps. 48, v. 63—64), *ese* (Ps. 70, v. 75—76), *ete* (Ps. 77, v. 137—138), *eţe* (Ps. 78, v. 33—34), *eze* (Ps. 73, v. 31—32), *eče* (Ps. 71, v. 11—12), *eğe* (Ps. 74, v. 31—32)}, și {*alte* (Ps. 46, v. 1—2), *aste* (Ps. 43, v. 61—62), *awte* (Ps. 14, v. 18)} din care deducem existența cvasifonemelor-consoană *b*, *k*, *d*, *f*, *g*, *ʒ*, *l*, *m*, *n*, *p*, *r*, *s*, *ʃ*, *t*, *ţ*, *v*, *z*, *č*, *ğ*, precum și a semivocalelor *j* și *w*.

Pe lîngă acestea, o serie de combinații de cîte două consoane sînt susceptibile de o interpretare monofonematică. Particularitățile distribuționale care permit decelarea lor au fost definite de Em. Vasiliu ([80] sub 0.1.7.5. și 2.2.1.2), după cum urmează :

a. Există cel puțin o poziție în care este admisă ocurența combinației *xy* (unde *x* și *y* reprezintă două consoane oarecare), dar este exclusă fie ocurența termenului *x*, fie a termenului *y*, fie a ambilor termeni.

b. Există cel puțin un context în care combinația *xy* contrastează (comută n.n.) cu *x*.

c. Există cel puțin un context în care combinația *xy* contrastează (comută n.n.) cu *y*.

Aplicarea acestor criterii pune în evidență următoarele combinații monofonematice :

1° *st* (în contextul *u—e*, acceptat de *ʃt*, este exclusă ocurența lui *s*, în timp ce în contextul *a—e*, *st* comută atît cu *s*, cît și cu *t* : *aste* ≭ *ase*, *as t e* ≭ *ate*) ;

2° *ʃ t* (în contextul *e—e*, acceptat de *ʃt*, este exclusă ocurența lui *ʃ*, în timp ce în contextul *a—e*, *ʃ t* comută atît cu *ʃ* cît și cu *t* : (*a ʃ te* ≭ *a ʃ e*, *aʃte* ≭ *a te*) ;

3° *rn* (în contextul *a—ik* nu pot figura singuri nici *r*, nici *n*, p cînd în contextul *a—e*, *rn* comută atît cu *r*, cît şi cu *n*: *arne* ≠ *are*, *arne* ≠ *ane*);

4° *rs* (contextul *e — urį* exclude ocurenţa lui *r*, iar contextul *u — ă* permite comutarea combinaţiei *rs* cu ambele ei componente: *ursă* ≠ *ură*, *ursă* ≠ *usă*);

5° *зd* (contextul *e — ea* nu tolerează pe з sau *d*, în timp ce în contextul *e — e*,з *d* intră în raporturi de comutare atît cu з, cît şi cu d);

6° *nd* (în contextul *u — ul*, acceptat de *nd*, nu sînt tolerate separat consoanele *n* şi *d*, iar în contextele *u—e* şi *i—urį*, *nd* comută cu *n* şi, respectiv, cu *d*: *unde* ≠ *une*, *înduriį* ≠ *iduriį*).

Urmărind în continuare comportarea perechilor de consoane, se ajunge la un rezultat de o deosebită importanţă pentru înţelegerea concepţiei despre rimă a mitropolitului Dosoftei:

Majoritatea combinaţiilor biconsonantice funcţionează nu ca perechi de foneme distincte, ci ca variante alofone ale unuia dintre elementele lor componente. Cele 40 de cupluri orientate de consoane aflate în această situaţie sînt:

1. *bd* — variantă a consoanei *d*: *abdă* ≃ *adă* (Ps. 7 v. 31—32);

2. *hn* — variantă a consoanei *n*: *ihnă* ≃ *ină* (Ps. 3, v. 19—20);

Este de remarcat că *h* nici nu aparţine inventarului de cvasifoneme întocmit mai sus, ceea ce sprijină interpretarea combinaţiei *hn* drept o simplă variantă a cvasifonemului *n*.

3. *jb* — variantă a consoanei *b*: *ajbă* ≃ *abă* (Ps. 13, v. 27—28);

4. *jk* — variantă a consoanei *k*: *ajkă* ≃ *akă* (Ps. 49, v. 85—86);

5. *jm* — variantă a consoanei *m*: *ajmă* ≃ *amă* (Ps. 47, v. 37—38);

6. *jn* — variantă a consoanei *n*: *îjne* ≃ *îne* (Ps. 38, v. 21—22);

7. *lb* — variantă a consoanei *b*: *albă* ≃ *abă* (Ps. 71, v. 29—30);

8. *lk* — variantă a consoanei *k*: *alkă* ≃ *akă* (Ps. 57, v. 23—24);

9. *lg* — variantă a consoanei *g*: *ulgă* ≃ *ugă* (Ps. 77, v. 221—222);

10. *lm* — variantă a consoanei *m*: *almă* ≃ *amă* (Ps. 38, v. 15—16);

11. *lt* — variantă a consoanei *t*: *altă* ≃ *ată* (Ps. 35, v. 13—14); *alte* ≃ *ate* (Ps. 28, v. 27—28), *altul* ≃ *atul*, (Ps. 46, v. 33—34), *alturį* ≃ *aturį* (Ps. 70, v. 87—88), *iltă* ≃ *ită* (Ps. 41, v. 45—46), *ultă* ≃ *ută* (Ps. 47, v. 47—48), *ulte* ≃ *ute* (Ps. 46, v. 31—32);

De acest ultim rezultat ne folosim în elucidarea cazului ce urmează.

12. *jt* — variantă a consoanei *t*: *ujte* ≃ *ute* (Ps. 136, v. 21—22), *ujtă* ≃ *ultă* (Ps. 9, v. 49—50) şi ţinînd seama că grupul *lt* este o variantă a lui *t*, rezultă *ujtă* ≃ *ută*. (Nu este vorba aici de aplicarea unei proprietăţi de tranzitivitate, pe care am văzut că relaţia „≃" nu o posedă, ci de identitatea fonematică — mai exact cvasifonematică în accepţiunea definiţiilor de mai sus — dintre *lt* şi *t*, datorită căreia secvenţa *ultă* nu este, fonologic vorbind altceva decît secvenţa *ută*);

13. *lţ* — variantă a consoanei *ţ*: *alţă* ≃ *aţă* (Ps. 27, v. 37—38), *alţe* ≃ *aţe* (Ps. 139, v. 33—34), *alţîj* ≃ *aţîj* (Ps. 47, v. 27—28), *îlţă* ≃ *îţă* (Ps. 34, v. 21—22); în acest din urmă caz ne-am prevalat de rezultatul anterior, potrivit căruia vocalele *i* şi *î* sînt realizări diferite ale unui cvasifonem unic.

14. *lz* — variantă a consoanei *z*: *ulzul* ≃ *uzul* (Ps. 93, v. 39—40);

15. *lč* — variantă a consoanei *č* (la rîndul ei combinaţie monofonematică): *alče* ∼ *ače* (Ps. 138, v. 33—34); *ulče* ≃ ≃ *uče* (Ps. 65, v. 39—40);

16. *mţ* — variantă a consoanei *ţ*: *îmţă* ≃ *iţă* (Ps. 73, v. 53—54);

17. *nk* — variantă a consoanei *k*: *înkă* ≃ *ikă* (Ps. 47, v. 43—44), *unkă* ≃ *ukă* (Ps. 8, v. 25—26);

18. *ng* — variantă a consoanei *g*: *îngă* ≃ *igă* (Ps. 49, v. 3—4), *ungă* ≃ *ugă* (Ps. 73, v. 93—94);

19. *ns* — variantă a consoanei *s* : *însa* ≃ *îsa* (Ps. 31, v. 17—18), *însă* ≃ *îsă* (Ps. 118, v. 101—102), *însă* ≃ *isă* (Ps. 43, v. 51—52), *inse* ≃ *ise*, (Ps. 67, v. 71—72), *înse* ≃ ≃ *îse* (Ps. 118, v. 105—106), *însurį* ≃ *îsurį*, (Ps. 125, v. 15—16), *unsă* ≃ *usă* (Ps. 44, p. 25—26);

20. *n* ʃ — variantă a consoanei ʃ : *în* ʃ *ij* ≃ *î* ʃ *ij* (Ps 2. v. 21—22);

21. *nt* — variantă a consoanei *t* : *înta* ≃ *ita* (Ps. 63, v. 17—18) *întă* ≃ *ită* (Ps. 68, v. 35—36), *inte* ≃ *ite* (Ps. 41, v. 35—36), *întec* ~ *înec* (Ps. 39, v. 9—10), *întul* ≃ *itul* (Ps. 10, v. 17—18), *unte* ≃ *ute* (Ps. 28, v. 21—22), *untă* ≃ ≃ *ultă* (Ps. 44, v. 53—54). Ultima relație este echivalentă cu *untă* ≃ *ută*, dacă se ține seama de rezultatul de la punctul 11.

22. *nz* — variantă a consoanei *z* : *inză* ≃ *iză* (Ps. 39, v. 67—68) *unză* ≃ *uză* (Ps. 77, v. 11—12);

23. *nĕ* — variantă a consoanei *ĕ* : *anĕe* ≃ *aĕe* (Ps. 82, v. 19—20) *inĕe* ≃ *iĕe* (Ps. 18, v. 53—54), *înĕe* ≃ *iĕe* (Ps. 22, v. 111—112), *unĕe* ≃ *ulĕe* (Ps. 24, v. 19—20), ceea ce revine la *unĕe* ≃ *uĕe*, avînd în vedere punctul 15;

24. *nğ* — variantă a consoanei *ğ* : *înğe* — *iğe* (Ps. 36, v. 35—36);

25. *ps* — variantă a consoanei *s* : *apsă* ≃ *asă* (Ps. 89, v. 49—50) *ipsă* ≃ *insă* (Ps. 22, v. 1—2), și, ținînd cont de punctul 19, *ipsă* ≃ *isă*;

26. *pț* — variantă a consoanei *ț* : *epțij* ≃ *eț ij* (Ps. 50, v. 21—22);

27. *rk* — variantă a consoanei *k* : *arkă* ≃ *akă* (Ps. 39, v. 69—70), *îrkurį* ≃ *inkurį* (Ps. 68, v. 5—6), *urkă* ≃ *unkă* (Ps. 118, v. 45—46). În ultimele două situații se va ține seama de rezultatul de la punctul 17;

28. *rd* — variantă a consoanei *d* : *ardă* ≃ *adă* (Ps. 72, v. 21—22) *arde* ≃ *ade* (Ps. 72, v. 69—70), *erde* ≃ *ede* (Ps. 67, v. 53—54), *urdă* ≃ *udă* (Ps. 57, v. 17—18).

29. *rg* — variantă a consoanei *g* : *argă* ≃ *agă* (Ps. 52, v. 13—14);

30. *rj* — variantă a consoanei *r* : *arje* ≃ *are* (Ps. 90, v. 25—26);

31. *rm* — variantă a consoanei *m* : *armă* ≃ *amă* (Ps. 17, v. 91—92); *arme* ~ *ame* (Ps. 73, v. 41—42), *urmă* ≃ ≃ *umă* (Ps. 77, v. 139—140);

32. *rt* — variantă a consoanei *t* : *artă* ≃ *ată* (Ps. 43, v. 59—60); *arte* ≃ *ate* (Ps. 45, v. 13—14), *artea* ≃ *atea* (Ps. 56, v. 37—38), *erte* ≃ *ete* (Ps. 76, v. 45—46), *ortul* ≃ ≃ *otul* (Ps. 77, v. 181—182), *urtă* ≃ *ută* (Ps. 89, v. 15—16), *urte* ≃ *ulte* (Ps. 102, v. 55—56), care, pe baza punctului 11, echivalează cu *urte* ≃ *ulte*.

Rezultatul de mai sus servește la clarificarea cazului următor.

33. *pt* — variantă a consoanei *t* : *apta* ≃ *ata* (Ps. 15, v. 27—28), *aptă* ≃ *ată* (Ps. 20, v. 21—22), *apte* ≃ *ate* (Ps. 15, v. 25—26), *epte* ≃ *erte* (Ps. 18, v. 37—38; potrivit punctului precedent, *rt* este o variantă alofonă a lui *t*), *ipte* ≃ *inte* (Ps. 134, v. 21—22), *iptul* ≃ *întul* (Ps. 104, v. 47—48)(în ultimele două cazuri se aplică rezultatul de la punctul 21), *uptă* ≃ *ultă* (Ps. 88, v. 93—94), *upte* ≃ *ulte* (Ps. 128, v. 1—2), unde trebuie ținut cont de punctul 11;

34. *rț* — variantă a consoanei *ț* : *arță* ≃ *ață* (Ps. 62, v. 33—34) *orțîj* ≃ *oț ij* (Ps. 87, v. 25—26);

35. *rz* — variantă a consoanei *z* : *arză* ≃ *ază* (Ps. 70, v. 51—52);

36. *rĕ* — variantă a consoanei *ĕ* : *arĕe* ≃ *anĕe* (Ps. 77, v. 29—30) (se știe de la punctul 23 că *nĕ* este o variantă a lui *ĕ*), *erĕe* ≃ *eĕe* (Ps. 77, v. 23—24);

37. *rğ* — variantă a consoanei *ğ* : *arğem* ≃ *ağem* (Ps. 2, v. 15—16), *erğe* ~ *eğe* (Ps. 1, v. 1—2);

38. ʃ *k* — variantă a consoanei *k* : *i* ʃ *kă* ≃ *ikă* (Ps. 145, v. 17—18)

39. ʃ *ĕ* — variantă a consoanei *ĕ* : *i* ʃ *ĕe* ≃ *iĕe* (Ps. 75, v. 5—6) *u* ʃ *ĕe* ≃ *unĕe* (Ps. 82, v. 21—22), care, avînd în vedere rezultatul de la punctul 23, conduce la *u* ʃ *ĕe* ≃ *uĕe*;

40. *wt* variantă a consoanei *t* : *awte* ≃ *arte* (Ps. 14, v. 17—18), care, în baza punctului 32, revine la *awte* ≃ *ate*.

Sîntem în măsură acum să întocmim lista completă a cvasifonemelor. Ea ne oferă o imagine sintetică asupra criteriilor rimării în concepția mitropolitului Dosoftei:

A. Cvasifoneme vocalice:

a, *e*, *i* (cu varianta *î*), *o*, *u*, *ă*

B. Cvasifoneme semiconsonantice (nu le numim semivocalice deoarece comută numai cu consoane):
j și *w*

C. Cvasifoneme consonantice:
b (cu alofonele *jb*, *lb*), *k* (cu alofonele *jk*, *lk*, *nk*, *rk*, ⟩ *k*), *d* (cu alofonele *bd*, *rd*), *f*, *g* (cu alofonele *lg*, *ng*, *rg*), *l*, *m* (cu alofonele *jm*, *lm*,*rm*), *n* (cu alofonele *hn*, *jn*), *p*, *r* (cu alofonele *rj* și *rį*; varianta cu apendicele devocalizat *į* apare numai la pluralele cu desinența *-urį* și în formele arhaice *buorį — nuourį*; ex. Ps. 74, v. 13—14), *s* (cu alofonele *ns*, *ps*), ⟩ (cu varianta alofonă n ⟩), *t* (cu alofonele *jt*, *lt*, *nt*, *pt*, *rt*, *wt*), *z* (cu alofonele *lz*, *nz*, *rz*).

D. Combinații monofonematice de consoane:
dʒ (= *ǧ*, cu alofonele *nǧ*, *rǧ*), *ʒd*, *ts* (= *ț*, cu alofonele *lț*, *mț*, *pț*, *rț*), *st*, *tʃ* (= *č*, cu alofonele *lč*, *nč*, *rč*, ⟩*č*), ⟩ *t*, *nd*, *rn*, *rs*.)

În legătură cu acestea din urmă, este interesant de observat că simetricele celor trei combinații monofonematice ale limbii române, *ț*, *č* și *ǧ* se comportă tot monofonematic. Afinitățile consoanelor ce le alcătuiesc sînt cu atît mai clar subliniate.

Încep să se contureze acum regulile de construcție a rimei dosofteiene.

O primă regulă, respectată cu strictețe, este identitatea ultimelor două foneme ale rimei, care în cele mai multe cazuri coincid cu silaba finală. Impunîndu-și această restricție, autorul „Psaltirii" se îndepărtează de modelul poeziei populare (a cărei influență credem că a fost exagerată de istoricii noștri literari). Într-adevăr, alterarea sau căderea consoanelor finale ale rimei reprezintă un procedeu predilect al poetului popular. Citățm cîteva din zecile de exemple adunate de N. Constantinescu: *scuturînd — bătrîn*, *vînz — fîn*, *os — fost*, *cap — fag*, *fier — oțel*, *drum — alun* (p. 118—119, op. cit.). Dimpotrivă, la Dosoftei, într-o operă de peste 8 600 de versuri, întîlnim un singur caz (!) de necoincidență a consoanei finale (*meser — vesel* în Ps. 69, v. 15—16) și trei cazuri de nepotrivire a vocalei sau consoanei din poziția penultimă a rimei (*Eghipet — țîpăt* în Ps. 76, v. 39—40); *mîngîiere — jele* în Ps. 89, v. 53—54; *asupră — surpă* în Ps. 88, v. 163—164).

„Adîncimea" rimei dosofteiene este așadar sistematic cel puțin egală cu 2, ceea ce asigură un grad de eufonie satisfăcător chiar și în cazul cînd rima este „inexactă".

Dacă după vocala accentuată urmează un grup de două consoane, Dosoftei socotește drept dominant timbrul consoanei a doua și, în majoritatea covîrșitoare a cazurilor, își construiește rima făcînd abstracție de prima consoană. Este ceea ce se întîmplă cu 39 dintre cele 40 de combinații de consoane analizate mai sus, care se comportă în rimă ca variante alofone ale consoanei din poziția a doua. Fenomenul se întîlnește și la 4 dintre cele 6 cupluri de consoane identificate drept monofonematice, și anume:

1. *nd* : *inde* ≃ *ide* (Ps. 77, v. 75—76), *îndă* ≃ *idă* (Ps. 82, v. 47—48), *unde* ≃ *ude* (Ps. 43, v. 27—28);
2. *rn* : *arnă* ≃ *ană* (Ps. 67, v. 41—42);
3. *rs* : *arsă* ≃ *asă* (Ps. 64, v. 29—30), *arse* ≃ *ase* (Ps. 49, v. 39—40), *ersurį* ≃ *esurį* (Ps. 150, v. 17—18)
4. *st* : *asta* ≃ *ata* (Ps. 7, v. 5—6), *ostul* ≃ *otul* (Ps. 38, v. 31—32).

Într-o situație asemănătoare se află și combinația *nț*, deși nu îndeplinește condițiile formale pentru a fi considerată nici monofonematică, nici alofonă cu consoana *ț*: *ință* ≃ *iță* (Ps. 19, v. 15—16), *inții* ≃ *iții* (Ps. 3, v. 31—32).

Un statut nedecis are combinația *mn*, care poate alterna atît cu *m*, cît și cu *n*: *omnul* ≃ *omul* (Ps. 9, v. 19—20), *omnul* ≃ *onul* (Ps. 2, v. 29—30), dar, ce-i drept, în contextul *o — ul* opoziția dintre *m* și *n* pare să fie neutralizată, întrucît subzistă și relația *omul* ≃ *onul* (Ps. 9, v. 39—40).

Dispariția opoziției *m*/*n* are dealtminteri loc și în alte contexte vocalice: *amul* ≃ *anul* (Ps. 134, v. 27—28), *imul* ≃ *inul* (Ps. 78, v. 5—6), *îme* ≃ *ine* (Ps. 17, v. 89—90).

Pentru ca cercetarea grupurilor consonantice să fie exhaustivă, trebuie să ne referim și la cele cîteva combinații (cu pondere în general neînsemnată, datorită frecvenței lor reduse) care nu se comportă nici monofonematic și nici ca alofone ale uneia dintre componentele lor. După modul cum participă la construirea rimelor, ele s-ar putea grupa astfel:

1. Cupluri de consoane care intră numai în componența rimelor „exacte" și, ca atare, nu sînt supuse alternanțelor

consonantice : *rl*, *sk*, *sl*, în rime ca *urle* (Ps. 97, v. 29—30), *askă* (Ps. 4, v. 37—38), *aslă* (Ps. 88, v. 65—66). La fel se comportă și două grupuri monofonematice : *ʅt*, *ʒd*. Ex. : aʅte (Ps. 47, v. 85—86), eʒde (Ps. 54, v. 75—76).

2. Combinații care dau naștere la asonanțe prin înlocuirea consoanei de pe prima poziție a cuplului : *dn*, *ld*, *ln*, *mb*, *rb*, *sn*, *zn* Exemple : *ednik* ≃ *ernik* (Ps. 88, v. 33—34), *ilde* ≃ *inde* (Ps. 70, v. 119—120), *alniĕ* ≃ *arniĕ* (Ps. 17, v. 75—76), *îmbă* ≃ *îrbă* (Ps. 1, v. 27—28), *esne* ≃ ≃ *ezne* (Ps. 65, v. 17—18).

3. Perechi de consoane ce formează asonanțe prin înlocuirea ambelor componente : *fl*, *mp*. Exemple : *uflet* ≃ ≃ *uĝet* (Ps. 12, v. 5—6), *împuri* ≃ *îrduri* (Ps. 49, v. 49—50). Un caz particular este asonanța obținută prin răsturnarea ordinii consoanelor : *upră* ≃ *urpă* (Ps. 88, v. 163—164).

Se cuvine însă subliniat că aproape toate exemplele citate sînt unicate, și, ca atare, procedeele respective au o pondere foarte mică în economia ansamblului. Grupurile alofone și cele monofonematice sînt de departe precumpănitoare și ele decid fizionomia operei sub aspectul rimei.

Criteriile dosofteiene ale rimei rămîn așadar următoarele :

a. coincidența ultimelor două foneme ale finalului de vers ;

b. considerarea celei de-a două consoane din grupurile biconsonantice drept determinantă și suficientă pentru realizarea rimei, prima consoană putînd să alterneze sau să fie suprimată ;

c. indiscernabilitatea vocalelor *i* și *î*, care se comportă în rimă ca variante ale unui fonem unic.

Versificația clasicilor din secolul al XIX-lea, întemeiată pe o altă estetică a rimei, păstrează reminiscențe, transmise, mai mult ca sigur, pe filieră populară și nu prin contact direct cu puțin cunoscuta operă poetică a lui Dosoftei, din sistemul rimic al mitropolitului. Dar ceea ce constituie regula generală a „Psaltirii în versuri" devine la aceștia fenomen periferic, excepție nesemnificativă. Criteriul b. coincide astfel cu regula asonanței eminesciene de tip 3° (2.2.1., pag. 282), a cărei frecvență este însă neglijabilă

(Doina și Crișu Dascălu au găsit două asemenea asonanțe la Eminescu, două la Duiliu Zamfirescu și una la Al. Vlahuță), în timp ce la Dosoftei numai tipurile distincte de clausule „rimate" prin suprimarea primei consoane dintr-un grup bimembru sînt peste o sută, ocurențele lor efective fiind incomparabil mai multe.

O răspîndire mai mare o are la clasici contrasonanța bazată pe alternanța *i*/*î*, realizare atenuată a regulii dosofteiene (criteriul c.) potrivit căreia, aflate sub impactul ictusului forte, vocalele închise anterioară și medială sînt considerate identice și ca atare absolut interșanjabile.

Deosebirea sistemului rimic dosofteian față de cel clasic nu constă deci atît în folosirea unor criterii de rimare ulterior abandonate, cît mai ales într-o răsturnare de situații ce face ca norma rimică a primului sistem să devină în cel de al doilea abatere tolerată *cum grano salis*. Chiar disonanța, încălcare gravă și extrem de rară a regulii clasice a rimei, se încadrează firesc în norma rimică dosofteiană, căci odată ce între vocalele accentuate *i* și *î* nu se face nici o distincție, iar grupurile de două consoane sînt socotite alofone cu consoana lor finală, asocieri ca *vestită* — *svîntă*, *tinsă* — *zîsă*, *strigă* — *strîngă* devin în sistemul dosofteian rime „exacte".

Coerența rimării la Dosoftei depășește însă simplul fapt al existenței unui sistem original de reguli de rimare. Ea îmbracă o formă superioară, neidentificabilă încă pînă acum în opera vreunui alt poet român. Întregul ansamblu al clausulelor din „Psaltirea în versuri" se constituie într-un *sistem de rime* interdependente, ceea ce în absența modelării fonologice ar fi fost imposibil de dovedit. Într-adevăr între caracterul sistematic (demonstrat) și caracterul sistemic (presupus) al rimei, distanța e considerabilă. Cel de-al doilea presupune existența unei rețele de relații îndeajuns de extinse și complexe pentru ca adăugarea sau suprimarea unui singur element să perturbe echilibrul ansamblului, resimțindu-se într-o zonă relativ îndepărtată de locul unde a intervenit modificarea.

Pentru demonstrarea statutului de sistem al ansamblului rimelor din „Psaltirea în versuri", să producem cîteva exemple de asemenea modificări.

Să presupunem că din mulțimea rimelor dosofteiene ar lipsi asonanța *alte* ≃ *ate*. O primă urmare a acestei defecțiuni ar fi schimbarea statutului grupului *lt*. Observînd că atît *alte*, cît și *ate* figurează în text ca rime exacte (Ps. 17, v. 93—94 și, respectiv, v. 59—60), rezultă că perechea *lt* intră în raporturi de comutare cu consoana *t*. Ea încetează astfel să se mai comporte drept variantă alofonă a lui *t* și funcționează ca grup independent. Dar lucrurile nu se opresc aici. Influența schimbării survenite cu grupul *lt* se propagă asupra altor trei combinații de consoane : *jt*, *nt* și *rt*. S-a arătat mai sus că *ujtă* ≃ *ultă*, *untă* ≃ *ultă* și *urte* ≃ *ulte*. Atîta timp cît *lt* conta drept alofonă a consoanei *t*, puteam considera că *ujtă* ≃ *ută*, *untă* ≃ *ută* și *urte* ≃ *ute*, relații ce și-au pierdut valabilitatea. Acum grupurile *jt*, *nt* și *rt* comută cu *t*, dobîndind statut de combinații ireductibile, independente. La rîndul lor, ele transmit mai departe efectul schimbării suferite. Pentru a demonstra că grupul *pt* este alofon cu consoana *t*, ne-am folosit la timpul respectiv tocmai de identitatea fonematică a combinațiilor *lt* și *nt* cu *t*. Din rimele *upte* ≃ *ulte* și *ipte* ≃ *inte* trăgeam concluzia reductibilității la *t* a grupului *pt*. În noile condiții însă, rezultă că grupul *pt* comută și el cu *t*, figurînd deci printre combinațiile de-sine-stătătoare. Se observă că înlăturarea unei singure perechi de rime a declanșat o reacție în lanț care a generat în sistemul fonologic al rimei dosofteiene modificarea statutului a nu mai puțin de 5 grupuri consonantice, dintre care doar unul figura explicit într-o rimă a perechii eliminate.

De o manieră asemănătoare, o modificare a statutului fonologic al combinației *lĕ* se răsfrînge și asupra grupului *nĕ*, care la rîndul său decide poziția în sistem a grupurilor *rĕ* și *ʃĕ*. Omiterea sau adăugarea unei singure rime pot constitui cauza unei cascade de efecte, ce se propagă de-a lungul multiplelor legături ale sistemului.

S-ar putea obiecta că prin exemple de acest fel demonstrăm numai existența unui sistem fonologic sui-generis, nu și a sistemului rimelor, dar, în esență, primul nu este decît reflectarea, pe un plan de generalitate superior, a celui de-al doilea. Ceea ce am făcut în cuprinsul acestui paragraf a fost tocmai o descriere în termeni fonologici a

sistemului rimei la Dosoftei. Cvasifonologia asociată rimei pe care am definit-o mai sus nu reprezintă decît o altă fațetă a aceleiași realități, un sistem abstract, dar mai ușor de manipulat, deoarece conține un număr mai redus de elemente. Ca și în alte domenii (inclusiv în studiul limbii), sistemul există în lucruri ; exprimarea lui formală și abstractă are numai rolul să-l deconspire. Așa cum prin crearea fonologiei reprezentanții școlii de la Praga ne-au relevat unul dintre aspectele „sistemice" ale limbii, cvasifonologia construită pe mulțimea rimelor din *Psaltirea în versuri* dă la iveală caracterul „sistemic" al acestora. Prin ricoșeu, ea evidențiază, și acest aspect constituia de fapt obiectivul ultimul al cercetării, existența la mitropolitul Dosoftei a unei concepții personale despre rimă. El își alege rimele nu la întîmplare, după capriciile unui auz pe care purismul prozodic al cîte unui istoric literar a încercat să-l acrediteze drept defectuos, ci întemeindu-se pe niște criterii precise, respectate de-a lungul întregii opere. Practicată consecvent, potrivit unor reguli autoimpuse, rimarea „inexactă" dosofteiană constituie astfel un exemplu, singurul de mai mare întindere, după știința noastră, de felul cum ar fi putut arăta o poezie românească supusă altui cod normativ decît cel adoptat începînd cu poeții Văcărești. Tentativă sortită eșecului „ab initio" sau soluție neeuclidiană egal de îndreptățită cu cea pe care a impus-o practica poeziei ulterioare ? Iată o întrebare de al cărei răspuns ar putea depinde și viitorul versificației românești, poate nu neapărat definitiv condamnată la o existență scindată între perpetuarea mecanică a unei norme prozodice revolute și indisciplina lirică născută dintr-o neîngrădire formală prea îndelungată.

ANEXĂ

DICȚIONAR DE RIME DOSOFTEIENE

(inventarul clausulelor paroxitone din *Psaltirea în versuri)*

1. *-abă:* rimă ,,exactă" (treabă-slabă ; Ps. 13, v. 11—12) ; în asonanță cu *-ajbă* (s-aibă-slabă ; Ps. 13, v. 27—28), *-albă* (Albă-treabă ; Ps. 71, v. 29—30), *-arbă* (treabă-șarbă ; Ps. 85, v. 43—44) ; în disonanță cu *-orbă* (dvorbă-podoabă ; Ps. 44, v. 35—36)
2. *-abdă:* în asonanță cu *-adă* (rabdă-pradă ; Ps. 7, v. 31—32)
3. *-ače:* rimă ,,exactă" (face-place ; Ps. 4, v. 21—22) ; în asonanță cu *-alče* (face-calce ; Ps. 138, v. 33—34), *-anče* (lance-face ; Ps. 34, v. 5—6)
4. *-ačij:* rimă ,,exactă" (colacii-săracii ; Ps. 81, v. 11—12)
5. *-adă:* rimă ,,exactă" (pradă-ogradă ; Ps. 13, v. 29—30) ; în asonanță cu *-abdă* (v. supra), *-ardă* (dezmiardă-pradă ; Ps. 9, v. 61—62)
6. *-ade:* rimă ,,exactă" (cade-scade ; Ps. 33, v. 17—18) ; în asonanță cu *-arde* (arde-scade ; Ps. 72, v. 69—70)
7. *-adič:* în asonanță cu *-alič* (deradici-sălbatici ; Ps. 34, v. 61—62)
8. *-adnik:* în asonanță cu *-alnik* (platnic-pradnic ; Ps. 68, v. 15—16)
9. *-adul:* rimă ,,exactă" (iadul-vadul ; Ps. 138, v. 25—26)
10. *-afă:* rimă ,,exactă" (ceafă-leafă ; Ps. 65, v. 35—36)
11. *-agă:* rimă ,,exactă" (dragă-ntreagă ; Ps. 32, v. 11—12) ; în asonanță cu *-argă* (-ntreagă-largă ; Ps. 36, v. 5—6)
12. *-agul:* rimă ,,exactă" (steagul-toiagul ; Ps. 74, v. 39—40)
13. *-aguri:* rimă ,,exactă" (șireaguri-faguri ; Ps. 117, v. 23—24)
14. *-ağe:* rimă ,,exactă" (rage-trage ; Ps. 41, v. 31—32)
15. *-ağem:* în asonanță cu *-arğem* (spargem-tragem ; Ps. 2, v. 15—16)
16. *-aje:* rimă ,,exactă" (paie-taie ; Ps. 4, v. 11—12)
17. *-aij:* rimă ,,exactă" (craii-aii ; Ps. 71, v. 31—32 și 35—36)
18. *-ajkă:* în asonanță cu *-akă* (maică-facă ; Ps. 68, v. 27—28), *-arkă* (să-nțarcă-maică, Ps. 130, v. 7—8)
19. *-ajmă:* rimă ,,exactă" (defaimă-spaimă ; Ps. 68, v. 111—112)
20. *-ajne:* rimă ,,exactă" (haine-taine ; Ps. 104, v. 87—88)

21. *-ajul:* rimă ,,exactă" (craiul-traiul ; Ps. 88, v. 121—122)
22. *-akă:* rimă ,,exactă" (sacă-facă, Ps. 30, v. 37—38) ; în asonanță cu *-ajkă* (v. supra), *-alkă* (falcă-tacă ; Ps. 57, v. 23—24), *-arkă* (cearcă -treacă ; Ps. 39, v. 69—70)
23. *-akul:* rimă ,,exactă" (buiacul-veacul ; Ps. 48, v. 29—30) ; în asonanță cu *-altul* (vacul-altul ; Ps. 108, v. 27—28)
24. *-ală:* rimă ,,exactă" (șiială-năvală ; Ps. 40, v. 7—8)
25. *-alče:* în asonanță cu *-ače* (v. supra)
26. *-alduri:* în asonanță cu *-aluri* (calduri-laturi ; Ps. 125, v. 13—14)
27. *-ale:* rimă ,,exactă" (boale-potoale ; Ps. 38, v. 7—8)
28. *-alkă:* în asonanță cu *-akă* (v. supra)
29. *-almă:* în asonanță cu *-amă* (palmă-samă ; Ps. 38, v. 15—16)
30. *-alnič:* în asonanță cu *-arnič* (falnici-neharnici ; Ps. 17, v. 75—76)
31. *-alnik:* în asonanță cu *-arnik* (harnic-falnic ; Ps. 100, v. 33—34)
32. *-ală:* în asonanță cu *-ală* (naltă-lată ; Ps. 35, v. 13—14)
33. *-alte:* rimă ,,exactă" (salte-nalte ; Ps. 46, v. 1—2) ; în asonanță cu *-apte* (lapte-nalte ; Ps. 67, v. 61—62), *-arte* (salte-departe ; Ps. 96, v. 3—4), *-ale* (desfătate-nalte ; Ps. 47, v. 23—24)
34. *-altul:* în asonanță cu *-akul* (v. supra). *-alul* (-mpăratul-altul ; Ps. 46, v. 33—34)
35. *-alluri:* în asonanță cu *-aluri* (nalturi-laturi ; Ps. 70, v. 87—88)
36. *-alță:* în asonanță cu *-ață* (-nalță-sămață ; Ps. 46, v. 49—50)
37. *-alțe:* în asonanță cu *-ațe* (lațe-nalțe ; Ps. 139, v. 33—34)
38. *-alții:* în asonanță cu *-ații* (bogații-alții ; Ps. 9, v. 85—86)
39. *-aluri:* rimă ,,exactă" (valuri-maluri ; Ps. 87, v. 43—44) ; în asonanță cu *-aluri* (valuri-laturi ; Ps. 94, v. 19—20)
40. *-amă:* rimă ,,exactă" (striga-mă-seamă ; Ps. 88, v. 109—110), în asonanță cu *-ajmă* (v. supra), *-almă* (v. supra), *-armă* (armă-samă ; Ps. 34, v. 3—4)
41. *-ame:* rimă ,,exactă" (poame-foame ; Ps. 77, v. 135—136) ; în asonanță cu *-arme* (arme-destrame ; Ps. 73, v. 41—42)
42. *-amul:* în asonanță cu *-anul* (Amoreanul-neamul ; Ps. 134, v. 27—28)
43. *-ană:* rimă ,,exactă" (mană-hrană ; Ps. 77, v. 73—74) ; în asonanță cu *-arnă* (hrană-iarnă ; Ps. 67, v. 41—42)
44. *-anče:* în asonanță cu *-ače* (v. supra), *-arče* (arce-lance ; Ps. 77 v. 29—30)
45. *-ane:* rimă ,,exactă" (ciolane-căftane ; Ps. 108, v. 67—68)
46. *-ankuri:* în asonanță cu *-aluri* (jancuri-laturi ; Ps. 79, v. 27—28)
47. *-anțuri:* rimă ,,exactă" (șanțuri-lanțuri ; Ps. 34, v. 51—52)
48. *-anul:* rimă ,,exactă" (Livanul-anul ; Ps. 71, v. 51—52) ; în asonanță cu *-amul* (v. supra)

49. *-aos:* rimă ,,exactă" (răpaos-adaos ; Ps. 22, v. 3—4)
50. *-apa:* rimă ,,exactă" (apa-sapa ; Ps. 78, v. 11—12)
51. *-apă:* rimă ,,exactă" (adapă-scapă ; Ps. 64, v. 27—28)
52. *-apăt:* rimă ,,exactă" (capăt-scapăt ; Ps. 18, v. 19—20)
53. *-ape:* rimă ,,exactă" (ape-sape ; Ps. 23, v. 5—6)
54. *-apsă:* în asonanță cu *-asă* (pedeapsă-iasă ; Ps. 89, v. 49—50)
55. *-apta:* în asonanță cu *-ata* (direapta-spata ; Ps. 88, v. 107—108)
56. *-aptă:* rimă ,,exactă" (direaptă-m-așteaptă ; Ps. 15, v. 15—16) ; în asonanță cu *-artă* (direaptă-deșartă ; Ps. 25, v. 7—8), *-ată* (mi-arată--mă-îndreaptă ; Ps. 24, v. 11—12)
57. *-apte:* rimă ,,exactă" (șoapte-noapte ; Ps. 40, v. 27—28) ; în asonanță cu *-alte* (v. supra), *-ate* (miazănoapte-poate ; Ps. 47, v. 17—18)
58. *-ara:* rimă ,,exactă" (țara-ocara ; Ps. 77, v. 151—152)
59. *-ară:* rimă ,,exactă" (țară-sfară ; Ps. 43, v. 3—4)
60. *-arče:* în asonanță cu *-anče* (v. supra)
61. *-ardă:* în asonanță cu *-adă* (v. supra)
62. *-arde:* în asonanță cu *-ade* (v. supra)
63. *-are:* rimă ,,exactă" (scrisoare-soare ; Ps. 44, v. 3—4) ; în asonanță cu *-arje* (țîmpinare-sparie ; Ps. 90, v. 25—26)
64. *-argă:* rimă ,,exactă" (margă-largă ; Ps. 87, v. 3—4) ; în asonanță cu *-agă* (să-nțeleagă-largă ; Ps. 88, v. 5—6)
65. *-arğem:* în asonanță cu *-ağem* (v. supra)
66. *-arje:* în asonanță cu *-are* (v. supra)
67. *-arkă:* în asonanță cu *-ajkă* (v. supra), *-akă* (v. supra)
68. *-armă:* în asonanță cu *-ajmă* (v. supra), *-amă* (v. supra)
69. *-arme:* în asonanță cu *-ame* (v. supra)
70. *-arnă:* în asonanță cu *-ană* (v. supra)
71. *-arne:* rimă ,,exactă" (coarne-răstoarne ; Ps. 43, v. 17—18)
72. *-arnič:* în asonanță cu *-alnič* (v. supra)
73. *-arnik:* în asonanță cu *-alnik* (v. supra)
74. *-arsă:* rimă ,,exactă" (arsă-varsă ; Ps. 41, v. 9—10) ; în asonanță cu *-asă* (v. supra)
75. *-arse:* în asonanță cu *-ase* (grase-arse ; Ps. 49, v. 39—40)
76. *-artă:* în asonanță cu *-aptă* (v. supra), *-ată* (iartă-bogată ; Ps. 50 v. 1—2)
77. *-arte:* rimă ,,exactă" (departe-parte ; Ps. 73, v. 1—2) ; în asonanță cu *-apte* (v. supra), *-ate* (-nsătate-lapte) ; Ps. 73, v. 59—60), *-awte* (departe-caute ; Ps. 14, v. 17—18)
78. *-arţa:* rimă ,,exactă" (moartea-soartea ; Ps. 54, v. 37—38) ; în asonanță cu *-aţa* (bunătatea-partea ; Ps. 56, v. 37—38)

79. *-arță:* în asonanță cu *-ață* (desparță-mă-nvață ; Ps. 62, v. 33—34)
80. *-arul:* rimă ,,exactă" (pojarul-carul ; Ps. 117, v. 25—26)
81. *-arză:* rimă ,,exactă" (arză-piarză ; Ps. 77, v. 113—114) ; în asonanță cu *-ază* (piarză-ază ; Ps. 5, v. 45—46)
82. *-asă:* rimă ,,exactă" (deasă-casă ; Ps. 10, v. 5—6) ; în asonanță cu *-apsă* (v. supra) ; *-arsă* (v. supra)
83. *-ase:* rimă ,,exactă" (necuvioase-oase ; Ps. 5, v. 39—40) ; în asonanță cu *-arse* (v. supra)
84. *-askă:* rimă ,,exactă" (prisosească-lipsească ; Ps 4, v. 37—38)
85. *-aslă:* rimă ,,exactă" (breaslă-haslă ; Ps. 88, v. 65—66)
86. *-asta:* în asonanță cu *-ata* (aceasta-plata ; Ps. 7, v. 5—6)
87. *-aste:* rimă ,,exactă" (oaste-proaste ; Ps. 43, v. 61—62)
88. *-asul:* rimă ,,exactă" (glasul-ccasul ; Ps. 5, v. 9—10)
89. *-asuri:* în asonanță cu *-auri* (gauri-glasuri ; Ps. 103, v. 47—48)
90. *-aʃe:* rimă ,,exactă" (sălașe-drăgălașe ; Ps. 77, v. 205—206)
91. *-aʃij:* rimă ,,exactă" (pizmașii-pașii) ; Ps. 9, v. 77—78)
92. *-aʃte:* rimă ,,exactă" (naște-paște ; Ps. 48, v. 85—86)
93. *-aʃul:* rimă ,,exactă" (vrăjmașul-sălașul, Ps. 8, v. 5—6)
94. *-ata* : rimă ,,exactă" (gata-plata ; Ps. 9, v. 51—52) ; în asonanță cu *-apta* (v. supra). *-asta* (v. supra)
95. *-ată:* rimă ,,exactă" (toată-gloată ; Ps. 9, v. 1—2) ; în asonanță cu *-attă* (v. supra), *-aptă* (v. supra), *-artă* (v. supra), *-awtă* (caută-ndurată ; Ps. 9, v. 111—112)
96. *-ate:* rimă ,,exactă" (gloate-poate ; Ps. 3, v. 23—24) ; în asonanță cu *-alte* (v. supra), *-apte* (v. supra), *-arte* (v. supra)
97. *-aţa:* rimă ,,exactă" (răutatea-strîmbătatea ; Ps. 7, v. 43—44) ; în asonanță cu *-arţa* (v. supra)
98. *-atič:* în asonanță cu *-adič* (v. supra)
99. *-atnik:* în asonanță cu *-adnik* (v. supra)
100. *-atul:* rimă ,,exactă" (svatul-uscatul ; Ps. 65, v. 15—16) ; în asonanță cu *-altul* (v. supra)
101. *-aturi:* rimă ,,exactă" (sfaturi-laturi ; Ps. 32, v. 23—24) ; în asonanță cu *-alduri* (v. supra), *-alturi* (v. supra), *-aluri* (v. supra), *-ankuri* (v. supra), *-aţuri* (lățuri-laturi ; Ps. 118, v. 259—260)
102. *-aţa:* rimă ,,exactă" (dulceața-viața ; Ps. 62, v. 13—14)
103. *-ață:* rimă ,,exactă" (demineață-povață ; Ps. 3, v. 21—22) ; în asonanță cu *-altă* (v. supra), *-arță* (v. supra)
104. *-aţe:* rimă ,,exactă" (mațe-brațe ; Ps. 21, v. 31—32) ; în asonanță cu *-alţe* (v. supra)

105. *-aʦij:* rimă ,,exactă" (necuraʦii-cu-mpăraʦii; Ps. 2, v. 7—8); în asonanʦă cu *-alʦij* (v. supra)
106. *-aʊrʲ:* în asonanʦă cu *-aʊrʲ* (v. supra)
107. *-aʊrʲ:* rimă ,,exactă" (tauri-gauri; Ps. 143, v. 49—50); în asonanʦă cu *-asurʲ* (v. supra)
108. *-ava:* rimă ,,exactă" (pleava-isprava; Ps. 1, v. 15—16)
109. *-avă:* rimă ,,exactă" (zăbavă-slavă; Ps. 6, v. 7—8)
110. *-avul:* rimă ,,exactă" (pravul-năravul; Ps. 7, v. 13—14)
111. *-awlă:* în asonanʦă cu *-ală* (v. supra)
112. *-awlė:* în asonanʦă cu *-arle* (v. supra)
113. *-ază:* rimă ,,exactă" (scază-ază; Ps. 8, v. 9—10); în asonanʦă cu *-arză* (v. supra)
114. *-ămul:* în disonanʦă cu *-emnul* (indemnul-blăstămul; Ps. 108, v. 59—60)
115. *-ărij:* în asonanʦă cu *-ărij* (mării-ʦării; Ps. 92, v. 19—20)
116. *-ărĭj:* în asonanʦă cu *-ărij* (v. supra)
117. *-ărul:* rimă ,,exactă" (de-adevărul-părul; Ps. 39, v. 57—58); în asonanʦă cu *-ăul* (adevărul-răul; Ps. 34, v. 77—78)
118. *-ăʦij:* rimă ,,exactă" (bunătăʦii-direptăʦii; Ps. 4, v. 3—4)
119. *-ăʦul:* în contrasonanʦă cu *-eʦul* (giudeʦul-sămăʦul, Ps. 30, v. 103—104)
120. *-ăul:* rimă ,,exactă" (zgăul-răul; Ps. 7, v. 27—28); în asonanʦă cu *-ărul* (v. supra); în contrasonanʦă cu *-eul* (greul-răul; Ps. 30, v. 65—66)
121. *-ăurʲ:* în contrasonanʦă cu *-iurʲ* (tăuri-riuri; Ps. 103, v. 39—40)
122. *-eče:* rimă ,,exactă" (petrece-trece; Ps. 54, v. 73—74); în asonanʦă cu *-erče* (cerce-fece; Ps. 77, v. 23—24)
123. *-ede:* rimă ,,exactă" (obede-crede; Ps. 78, v. 51—52); în asonanʦă cu *-erde* (verde-încrede; Ps. 67, v. 53—54)
124. *-ednik* (în asonanʦă cu *-ernik* (puternic-vrednic; Ps. 88, v. 33—34)
125. *-eğe:* rimă ,,exactă" (toiege-lege; Ps. 88, v. 129—130); în asonanʦă cu *-erğe* (merge-lege; Ps. 1, v. 1—2)
126. *-eğeʃ:* rimă,,exactă" (să-nʦălegeʦ-n-alegeʦ; Ps. 81, v. 9—10)
127. *-eje:* rimă ,,exactă" (deşcheie-încheie; Ps. 68, v. 49—50)
128. *-eʒde:* rimă ,,exactă" (primejde-nedejde; Ps. 15, v. 1—2)
129. *-eʒdea:* rimă ,,exactă" (nedejdea-primejdea; Ps. 140, v. 1—2)
130. *-eʒe:* rimă ,,exactă" (mreje-streje; Ps. 140, v. 47—48)
131. *-ekje:* rimă ,,exactă" (veche-ureche; Ps. 47, v. 45—46)
132. *-ele:* rimă ,,exactă" (jele-mele; Ps. 6, v. 13—14); în asonanʦă cu *-ere* (mîngîiere-jele; Ps. 89, v. 53—54)
133. *-elnik:* în asonanʦă cu *-ernik* (nemernic-jelnic; Ps. 38, v. 45—46)
134. *-eme:* rimă ,,exactă" (vreme-teme; Ps. 70, v. 57—58)

135. *-emne:* rimă ,,exactă" (semne-lemne; Ps. 73, v. 17—18)
136. *-emnul:* în disonanʦă cu *-ămul* (v. supra)
137. *-epte:* rimă ,,exactă" (direpte-nʦălepte; Ps. 25, v. 31—32); în asonanʦă cu *-erte* (direpte-deşerte; Ps. 18, v. 37—38), *-ele* (săgete-certe; Ps. 76, v. 45—46)
138. *-epʦij:* în asonanʦă cu *-eʦij* (omeʦii-direpʦii; Ps. 50, v. 21—22)
139. *-erče:* în asonanʦă cu *-eče* (v. supra)
140. *-erde:* rimă ,,exactă" (verde-pierde; Ps. 36, v. 3—4); în asonanʦă cu *-ede* (v. supra)
141. *-ere:* rimă ,,exactă" (vrere-mîngîiere; Ps. 5, v. 59—60); în asonanʦă cu *-ele* (v. supra)
142. *-erʒa:* rimă ,,exactă" (puterea-averea; Ps. 33, v. 45—46)
143. *-erğe:* în asonanʦă cu *-eğe* (v. supra)
144. *-erjurʲ:* rimă ,,exactă", identică (ceriuri-ceriuri; Ps. 148, v. 11—12)
145. *-erne:* rimă ,,exactă" (cerne-s-aşterne; Ps. 147, v. 15—16)
146. *-ernik:* rimă ,,exactă" (nemernic-cucernic; Ps. 145, v. 29—30); în asonanʦă cu *-ednik* (v. supra), *elnik* (v. supra)
147. *-ersurʲ:* în asonanʦă cu *-esurʲ* (viersuri-intr-alesuri; Ps. 150, v. 17—18).
148. *-erle:* rimă ,,exactă" (deşerte-certe, Ps. 4, v. 13—14); în asonanʦă cu *-epte* (v. supra), *-ele* (săgete-certe; Ps. 76, v. 45—46)
149. *-erul:* rimă ,,exactă" (gerul-herul; Ps. 147, v. 19—20)
150. *-ese:* rimă ,,exactă" (ciudese-dese; Ps. 25, v. 15—16)
151. *-esel:* în asonanʦă cu *-eser* (meser-vesel; Ps. 69, v. 15—16)
152. *-eser:* în asonanʦă cu *-esel* (v. supra)
153. *-esne:* în asonanʦă cu *-ezne* (lesne-glezne; Ps. 65, v. 17—18)
154. *-esle:* rimă ,,exactă" (este-veste, Ps. 47, v. 3—4)
155. *-esurʲ:* rimă ,,exactă" (diresuri-alesuri; Ps. 74, v. 29—30); în asonanʦă cu *-ersurʲ* (v. supra)
156. *-eʃle:* rimă ,,exactă" (odihneşte-prăveşte; Ps. 2, v. 19—20)
157. *-ele:* rimă ,,exactă" (sete-scumpete; Ps. 39, v. 49—50); în asonanʦă cu *-epte* (v. supra), *-erte* (v. supra)
158. *-efe:* rimă ,,exactă" (giudeʦe-feʦe, Ps. 9, v. 17—18)
159. *-eʦij:* în asonanʦă cu *-epʦij* (v. supra)
160. *-eʦul:* rimă ,,exactă" (preʦul-giudeʦul; Ps. 71, v. 41—42); în contrasonanʦă cu *-ăʦul* (v. supra)
161. *-eul:* rimă ,,exactă" (leul-greul; Ps. 7, v. 3—4); în contrasonanʦă cu *-ăul* (v. supra)
162. *-eză:* rimă ,,exactă" (spăminteză-cuteză; Ps. 67, v. 133—134)
163. *-eze:* rimă ,,exactă" (cuteze-sărbeze; Ps. 73, v. 31—32)

164. *-ezne:* în asonanță cu *-esne* (v. supra)
165. *-i(j)a:* rimă „exactă" (mînia-urgia; Ps. 78, v. 23—24); în contrasonanță cu *-ija* (sămeția-blestemățiia; Ps. 21, v. 75—76)
166. *-iče:* rimă „exactă" (strice-ferice; Ps. 15, v. 35—36); în asonanță cu *-inče* (învince-ferice; Ps. 18, v. 53—54), *-iʃče* (mișcee-rădice, Ps. 75, v. 5—6); în contrasonanță cu *-ičе* (zice-ferice; Ps. 76, v. 25—26); în disonanță cu *-inče* (mănînce-rădice; Ps. 73, v. 55—56), *-iʃče* (scrișce-strice, Ps. 36, v. 27—28)
167. *-idă:* rimă „exactă" (aspidă-omidă; Ps. 90, v. 49—50); în disonanță cu *-indă* (smidă-osîndă, Ps. 82, v. 47—48)
168. *-ide:* în asonanță cu *-ilde* (pilde-deșchide; Ps. 77, v. 5—6), *-inde* (merinde-stride; Ps. 77, v. 75—76).
169. *-iduri̯:* în disonanță cu *-irburi̯* (ziduri-hîrburi; Ps. 136, v. 41—42)
170. *-i(j)e:* rimă „exactă" (urgie-vecie; Ps. 2, v. 27—28); în contrasonanță cu *-ije* (vie-împărățiie; Ps. 52, v. 29—30)
171. *-igă:* în disonanță cu *-ingă* (strigă-strîngă; Ps. 49, v. 3—4)
172. *-iğe:* în disonanță cu *-inğe* (va-nfige-frînge; Ps. 36, v. 35—36)
173. *-ihnă:* în asonanță cu *-ină* (odihnă-plină; Ps. 15, v. 21—22)
174. *-ijul:* în contrasonanță cu *-ijul* (tîrziiul-timpuriiul; Ps. 138, v. 11—12)
175. *-ikă:* rimă „exactă" (strică-nemică; Ps. 10, v. 11—12); în asonanță cu *-iʃkă* (mișcă-nemică; Ps. 145, v. 17—18); în disonanță cu *-inkă* (mănîncă-rădică; Ps. 40, v. 35—36)
176. *-ilă:* în contrasonanță cu *-ilă* (milă-silă; Ps. 16, v. 25—26)
177. *-ildă:* în disonanță cu *-indă* (pildă-osîndă; Ps. 43, v. 41—42)
178. *-ilde:* în asonanță cu *-ide* (v. supra), *-inde* (desprinde-pilde; Ps. 70, v. 119—120)
179. *-ile:* rimă „exactă" (movile-pile; Ps. 77, v. 175—176)
180. *-illă:* în asonanță cu *-ilă* (prohită-hiltă; Ps. 41, v. 45—46)
181. *-ilul:* în asonanță cu *-irul* (șirul-Izrailul; Ps. 13, v. 31—32)
182. *-imă:* rimă „exactă" (slăbi-mă-ispiti-mă; Ps. 25, v. 3—4); în asonanță cu *-izmă* (pizmă — izbăvi-mă; Ps. 137, v. 23—24)
183. *-imba:* în disonanță cu *-irba* (limba-scîrba; Ps. 54, v. 21—22)
184. *-imbă:* în contrasonanță cu *-îmbă* (strîmbă-limbă; Ps. 34, v. 45—46) în disonanță cu *-irbă* (scîrbă-limbă; Ps. 33, v. 25—26)
185. *-ime:* rimă „exactă" (nime-lărgime; Ps. 30, v. 31—32); în contrasonanță cu *-îme* (nime-nălțime; Ps. 88, v. 27—28)
186. *-impuri̯:* în contrasonanță cu *-împuri̯* (cîmpuri-timpuri; Ps. 103 v. 71—72)
187. *-imul:* în asonanță cu *-inul* (Ierusalimul-vinul; Ps. 78, v. 5—6)
188. *-ina:* rimă „exactă" (tina-vina; Ps. 68, v. 43—44); în contrasonanță cu *-îna* (lumina-mîna; Ps. 17, v. 31—32)
189. *-ină:* rimă „exactă" (vină-streină; Ps. 14, v. 29—30); în asonanță cu *-ihnă* (v. supra); în contrasonanță cu *-înă* (pre-ndemînă-vină; Ps. 9, v. 87—88)
190. *-inče:* în asonanță cu *-iče* (v. supra)
191. *-inde:* rimă „exactă" (tinde-deprinde; Ps. 118, v. 35—36); în asonanță cu *-ide* (v. supra), *-ilde* (v. supra); în disonanță cu *-îde* (rîde-cuprinde; Ps. 36, v. 29—30)
192. *-indeț:* rimă „exactă" (tindeț-deprindeț; Ps. 48, v. 9—10)
193. *-ine:* rimă „exactă" (bine-sine; Ps. 9, v. 69—70); în contrasonanță cu *-îne* (ține-vine; Ps. 18, v. 43—44); în disonanță cu *-ijne* (rușine-pline; Ps. 36, v. 43—44), *-ime* (tine-nălțime; Ps. 17, v. 89—90)
194. *-ingă:* în contrasonanță cu *-îngă* (atingă-tîngă; Ps. 90, v. 47—48)
195. *-inğe:* în contrasonanță cu *-înğe* (incinge-înfrînge; Ps. 44, v. 9—10)
196. *-inij:* rimă „exactă" (sărăcinii-creștinii; Ps. 86, v. 9—10); în contrasonanță cu *-inij* (păgînii-spinii; Ps. 79, v. 25—26)
197. *-insă:* în asonanță cu *-ipsă* (lipsă-tinsă; Ps. 54, v. 67—68), *-isă* (-nchisă-tinsă; Ps. 43, v. 51—52); în disonanță cu *-îsă* (tinsă-zîsă; Ps. 118, v. 23—24)
198. *-insăm:* în contrasonanță cu *-însăm* (prinsăm-stînsăm; Ps. 34, v. 81—82)
199. *-inse:* în asonanță cu *-ise* (nescrise-neatinse; Ps. 67, v. 71—72); în contrasonanță cu *-înse* (deprinse-dînse; Ps. 57, v. 7—8)
200. *-inste:* în asonanță cu *-inte* (cinste-minte; Ps. 48, v. 39—40)
201. *-intă:* în contrasonanță cu *-întă* (svîntă-alîntă; Ps. 88, v. 49—50)
202. *-inte:* rimă „exactă" (svinte-mainte; Ps. 4, v. 29—30); în asonanță cu *-inste* (v. supra), *-ipte* (Eghipte-minte; Ps. 134, v. 21—22), *-ite* (svinte-cumplite; Ps. 34, v. 59—60); în contrasonanță cu *-înte* (svinte-cînte; Ps. 50, v. 45—46); în disonanță cu *-îmte* (sîmte-minte; Ps. 34, v. 53—54), *-îte* (urzîte-mainte; Ps. 103, v. 33—34)
203. *-ința:* rimă „exactă" (cunoștința-priința; Ps. 30, v. 45—46); în contrasonanță cu *-înța* (sămînța-credința; Ps. 21, v. 81—82)
204. *-ință:* rimă „exactă" (credință-ocință; Ps. 3, v. 5—6); în asonanță cu *-iță* (pocăință-tulbiță; Ps. 7, v. 33—34); în contrasonanță cu *-înță* (sămînță-credință; Ps. 22, v. 121—122); în disonanță cu *-iță* (silță-mîntuință; Ps. 140; v. 49—50)
205. *-inții:* în asonanță cu *-iții* (dinții-greșiții; Ps 3, v. 31—32)
206. *-inul:* în asonanță cu *-înul* (v. supra)
207. *-inuri̯:* în disonanță cu *-înduri̯* (chinuri-gînduri; Ps. 37, v. 13—14)

208. *-inză:* rimă „exactă" (tinză-prinză ; Ps. 70, v. 83—84) ; în disonanță cu *-iză* (rîză-cuprinză ; Ps. 39, v. 67—68)
209. *-ipă:* în contrasonanță cu *-ipă* (ripă-pripă ; Ps. 48, v. 47—48)
210. *-ipet:* în disonanță cu *-ipăt* (Eghipet-țipăt ; Ps. 76, v. 39—40)
211. *-ipsă:* în asonanță cu *-insă* (v. supra) ; în disonanță cu *-însă* (strînsă-lipsă ; Ps. 38, v, 25—26)
212. *-iple:* în asonanță cu *-inle* (v. supra) ; în disonanță cu *-îmle* (înfiptesîmte ; Ps. 37, v. 3—4)
213. *-iptul:* rimă „exactă" (Eghiptul-viptul ; Ps. 132, v. 19—20) ; în disonanță cu *-întul* (viptul-pămîntul ; Ps. 104, v. 47—48)
214. *-ră:* rimă „exactă" (mîră-să-nglotiră ; Ps. 47, v. 35—36)
215. *-ire:* rimă „exactă" (știre-izbăvire ; Ps. 49, v. 63—64)
216. *-irea:* rimă „exactă" (hirea-perirea ; Ps 36, v. 83—84)
217. *-irul:* în asonanță cu *-ilul* (șirul-Izrailul ; Ps. 13, v. 31—32)
218. *-iruri:* în asonanță cu *-isuri* (visuri-șiruri ; Ps. 83, v. 3—4)
219. *-isă:* în asonanță cu *-insă* (v. supra) ; în contrasonanță cu *-îsă* (greșisă-zîsă ; Ps. 118, v. 147—148) ; în disonanță cu *-însă* (ivi-să-strînsă Ps. 83, v. 31—32)
220. *-ise:* în asonanță cu *-inse* (v. supra)
221. *-isuri:* în asonanță cu *-iruri* (v. supra)
222. *-iʃče:* rimă „exactă" (pișce-mișce ; Ps. 77, v. 133—134) ; în asonanță cu *-iče* (v. supra)
223. *-iʃkă:* în asonanță cu *-ikă* (v. supra)
224. *-ila:* în disonanță cu *-înta* (sărita-smînta ; Ps. 63, v. 17—18)
225. *-ilă:* rimă „exactă" (stîlpită-întărită ; Ps. 15, v. 21—22) ; în asonanță cu *-illă* (v. supra) : în contrasonanță cu *-îlă* (iubită-urîtă ; Ps. 44, v. 23—24) ; în disonanță cu *-inlă* (vestită-svîntă Ps. 44, v. 61—62)
226. *-ile:* rimă „exactă" (trimite-împietrite ; Ps. 45, v. 19—20) ; în asonanță cu *-inle* (v. supra) ; în contrasonanță cu *-île* (ivi-te-pogorî-te ; Ps. 67, v. 149, 150)
227. *-iță:* în asonanță cu *-ință* (v. supra) ; în disonanță cu *-îlță* (silță-înghiță ; Ps. 56, v. 27—28), *-îmță* (simță-înghiță ; Ps. 30, v. 67—68), *-întă* (trimiță-folosință ; Ps. 19, v. 5—6)
228. *-iții:* în asonanță cu *-inții* (v. supra)
229. *-ivă:* rimă „exactă" (milostivă-împotrivă ; Ps. 33, v. 29—30)
230. *-izmă:* în asonanță cu *-imă* (v. supra)
231. *-îče:* în contrasonanță cu *-iče* (v. supra)
232. *-îde:* în disonanță cu *-inde* (v. supra)
233. *-îja:* rimă „exactă" (păgînățiia-împărăția ; Ps. 21, v. 107—108) ; în contrasonanță cu *-i(j)a* (v. supra)

234. *-îje:* rimă „exactă" (curățiie-bogățiie ; Ps. 17, v. 55—56) ; în contrasonanță cu *-i(j)e* (v. supra)
235. *-îjne:* rimă „exactă" (pline-mîine ; Ps. 13, v. 17—18) ; în asonanță cu *-ine* (mîine-rămîne ; Ps. 38, v. 21—22) ; în disonanță cu *-îne* (v. supra)
236. *-îjul:* în contrasonanță cu *-ijul* (v. supra)
237. *-îlă:* în contrasonanță cu *-ilă* (v. supra)
238. *-îlță:* în asonanță cu *-întă* (sămînță-silță ; Ps 2, v. 13—14) ; în disonanță cu *-ință* (v. supra), *-iță* (v. supra)
239. *-îmbă:* în asonanță cu *-îrbă* (strîmbă-scîrbă ; Ps. 1, v. 27—28) ; în contrasonanță cu *-imbă* (strîmbă-limbă ; Ps. 34, v. 45—46)
240. *-îmbe:* rimă „exactă" (îmbe-strîmbe ; Ps. 26, v. 47—48)
241. *-îmbră:* în asonanță cu *-îndră* (mîndră-sîmbră ; Ps. 100, v. 21—22)
242. *-îme:* rimă „exactă" (nălțîme-mulțîme ; Ps. 11, v. 27—28) ; în contrasonanță cu *-ime* (v. supra) ; în disonanță cu *-îne* (v. supra)
243. *-împle:* rimă „exactă" (tîmple-împle ; Ps. 7, v. 9—10)
244. *-împuri:* în asonanță cu *-înturi* (pămînturi-cîmpuri ; Ps. 68, v. 113—144), *-îrduri* (cîrduri-cîmpuri ; Ps. 49, v. 49—50) ; în contrasonanță cu *-impuri* (v. supra)
245. *-îmle:* în disonanță cu *-inle* (v. supra), *-iple* (v. supra)
246. *-îmță:* în asonanță cu *-întă* (simță-sămînță ; Ps. 77, v. 153—154) ; în disonanță cu *-iță* (v. supra)
247. *-îna:* în contrasonanță cu *-ina* (v. supra)
248. *-înă:* rimă „exactă" (fîntînă-plămînă ; Ps. 41, v. 1—2) ; în contrasonanță cu *-ină* (v. supra)
249. *-înče:* în disonanță cu *-iče* (v. supra)
250. *-îndă:* rimă „exactă" (îzbîndă-dobîndă ; Ps. 3, v. 33—34) ; în disonanță cu *-idă* (v. supra), *-ildă* (v. supra)
251. *-îndră:* în asonanță cu *-îmbră* (v. supra)
252. *-îndul:* rimă „exactă" (rîndul-gîndul ; Ps. 16, v. 9—10)
253. *-înduri:* rimă „exactă" (gînduri-rînduri ; Ps. 77, v. 53—54) ; în disonanță cu *-inuri* (v. supra)
254. *-îne:* rimă „exactă" (țîne-bătrîne ; Ps. 104, v. 31—32) ; în asonanță cu *-îjne* (v. supra) ; în disonanță cu *-ine* (v. supra)
255. *-înek:* în asonanță cu *-întek* (cîntec-mînec ; Ps. 39, v. 9—10)
256. *-înga:* rimă „exactă" (stînga-tînga ; Ps. 16, v. 29—30)
257. *-îngă:* rimă „exactă" (plîngă-tîngă ; Ps. 68, v. 67—68) ; în contrasonanță cu *-ingă* (v. supra) ; în disonanță cu *-igă* (v. supra)
258. *-înge:* rimă „exactă" (strînge-sînge ; Ps. 15, v. 11—12) ; în contrasonanță cu *-ingе* (v. supra) ; în disonanță cu *-igе* (v. supra)

259. *-inĝem:* rimă ,,exactă" (stringem-plingem ; Ps. 94, v. 25—26)
260. *-inkă:* rimă ,,exactă" (adîncă-stîncă ; Ps. 26, v. 19—20) ; în disonanţă cu *-ikă* (mănîncă-rădică ; Ps. 40, v. 35—36)
261. *-inkuri̯:* în asonanţă cu *-irkuri̯* (adîncuri-smîrcuri ; Ps. 68, v. 5—6)
262. *-inij:* rimă ,,exactă" (păginii-bătrînii ; Ps. 2, v. 3—4) ; în contrasonanţă cu *-inij* (v. supra)
263. *-insa:* în asonanţă cu *-isa* (zîsa-dînsa ; Ps. 31, v. 17—18)
264. *-însă:* rimă ,,exactă" (strînsă-dînsă ; Ps. 30, v. 75—76) ; în asonanţă cu *-îsă* (zîsă-dînsă ; Ps. 118, v. 101—102) ; în disonanţă cu *-ipsă* (v. supra), *-isă* (v. supra)
265. *-însăm:* în contrasonanţă cu *-însăm* (v. supra)
266. *-inse:* în asonanţă cu *-ise* (-ntr-înse-zîse ; Ps. 118, v. 105—106) ; în contrasonanţă cu *-inse* (v. supra)
267. *-însuri̯:* în asonanţă cu *-îsuri̯* (plînsuri-rîsuri ; Ps. 125, v. 15—16)
268. *-inʃij:* în asonanţă cu *-iʃij* (pîrîşii-înşii ; Ps. 2, v. 21—22)
269. *-înta:* în disonanţă cu *-ita* (v. supra)
270. *-întă:* rimă ,,exactă" (vîntă-svîntă ; Ps. 3, v. 17—18) ; în asonanţă cu *-ită* (întărită-smîntă ; Ps. 54, v. 9—10) ; în contrasonanţă cu *-întă* (v. supra) ; în disonanţă cu *-ită* (v. supra)
271. *-înte:* în contrasonanţă cu *-inte* (v. supra)
272. *-întek:* în asonanţă cu *-inek* (v. supra)
273. *-întul:* rimă ,,exactă" (svîntul-cuvîntul ; Ps. 2, v. 11—12) ; în contrasonanţă cu *-untul* (untul-pămîntul ; Ps. 140, v. 33—34) ; în disonanţă cu *-iptul* (v. supra), *-itul* (v. supra)
274. *-înturi̯:* în asonanţă cu *-împuri̯* (v. supra), *-îrduri̯* (vînturi-cîrduri ; Ps. 77, v. 79—80)
275. *-înʦa:* în contrasonanţă cu *-inʦa* (v. supra)
276. *-înʦă:* în asonanţă cu *-iʎʦă* (v. supra), *-imʦă* (v. supra) ; în contrasonanţă cu *-inʦă* (v. supra) ; în disonanţă cu *-iʦă* (v. supra)
277. *-ipă:* în contrasonanţă cu *-ipă* (v. supra)
278. *-ipăt:* în disonanţă cu *-ipet* (v. supra)
279. *-ră:* rimă ,,exactă" (înmulţîră-pîră ; Ps. 3, v. 1—2) ; în contrasonanţă cu *-ră* (v. supra)
280. *-rba:* în disonanţă cu *-imba* (v. supra)
281. *-rbă:* rima ,,exactă" (gîrbă-scîrbă ; Ps. 3, v. 29—30) ; în asonanţă cu *-îmbă* (v. supra) ; în disonanţă cu *-imbă* (v. supra)
282. *-rburi̯:* în asonanţă cu *-îrduri̯* (cîrduri-hîrburi ; Ps. 2, v. 43—44) ; în disonanţă cu *-iduri̯* (v. supra)
283. *-îrduri̯:* în asonanţă cu *-împuri̯* (v. supra), *-înturi̯* (v. supra), *-îrburi̯* (v. supra), *-îrvuri̯* (cîrduri-stîrvuri ; Ps. 17, v. 103—104)

284. *-îrkuri̯:* în asonanţă cu *-înkuri̯* (adîncuri-smîrcuri ; Ps. 68, v. 5—6)
285. *-îrvuri̯:* în asonanţă cu *-îrduri̯* (v. supra)
286. *-îsa:* în asonanţă cu *-însa* (v. supra)
287. *-îsă:* în asonanţă cu *-însă* (v. supra) ; în contrasonanţă cu *-isă* (v. supra) ; în disonanţă cu *-însă* (v. supra)
288. *-îse:* în asonanţă cu *-inse* (v. supra)
289. *-îsuri̯:* în asonanţă cu *-însuri̯* (v. supra)
290. *-iʃče:* în disonanţă cu *-iče* (v. supra)
291. *-iʃij:* în asonanţă cu *-inʃij* (v. supra)
292. *-ită:* rimă ,,exactă" (î-întărită-urită ; Ps. 73, v. 39—40) ; în asonanţă cu *-întă* (v. supra) ; în contrasonanţă cu *-ită* (v. supra)
293. *-ite:* în contrasonanţă cu *-ite* (v. supra) ; în disonanţă cu *-inte* (v. supra)
294. *-itul:* în contrasonanţă cu *-itul* (v. supra)
295. *-iuri̯:* în contrasonanţă cu *-ăuri̯* (v. supra)
296. *-iză:* în contrasonanţă cu *-ază* (v. supra) ; în disonanţă cu *-inză* (v. supra)
297. *-odnič:* în asonanţă cu *-ojnič* (boinici-slobodnici ; Ps. 135, v. 69—70)
298. *-odul:* rimă ,,exactă" (prohodul-rodul ; Ps. 77, v. 195—196)
299. *-oduri̯:* rimă ,,exactă" (gloduri-poduri ; Ps. 68, v. 3—4)
300. *-ojnič:* în asonanţă cu *-odnič* (v. supra)
311.. *-ojul:* rimă ,,exactă" (toiul-pohoiul ; Ps. 56, v. 5—6)
302. *-okul:* rimă ,,exactă" (focul-locul ; Ps. 77, v. 67—68) ; în asonanţă cu *-opul* (potopul-focul ; Ps. 28, v. 31—32), *-otul* (focul-totul ; Ps. 11, v. 21—22)
303. *-omnul:* rimă ,,exactă" (Domnul-somnul ; Ps. 1, v. 5—6) ; în asonanţă cu *-omul* (Domnul-omul ; Ps. 9, v. 19—20), *-onul* (Domnul-Sionul ; Ps. 2, v. 29—30)
304. *-omul:* în asonanţă cu *-omnul* (v. supra), *-onul* (Sionul-omul ; Ps. 9, v. 39—40)
305. *-onul:* în asonanţă cu *-omnul* (v. supra), *-omul* (v. supra)
306. *-opul:* în asonanţă cu *-ocul* (v. supra)
307. *-orbă:* în disonanţă cu *-abă* (v. supra)
308. *-orij:* rimă ,,exactă" (mieorii-secerătorii ; Ps. 64, v. 41—42)
309. *-orjul:* rimă ,,exactă" (agiutoriul-izbăvitoriul ; Ps. 18, v. 61—62)
310. *-ortul:* în asonanţă cu *-otul* (mortul-totul ; Ps. 30, v. 49—50)
311. *-orʧij:* în asonanţă cu *-oʧij* (morţii-toţii ; Ps. 21, v. 53—54)
312. *-orul:* rimă ,,exactă" (Tavorul-pogorul ; Ps. 88, v. 51—52)
313. *-ostul:* în asonanţă cu -osul (păcătosul-rostul ; Ps. 108, v. 3—4), *-otul* (rostul-totul ; Ps. 38, v. 31—32)

23 — c. 191

314. *-osul:* rimă „exactă" (folosul-păcătosul ; Ps. 9, v. 71—72) ; în asonanță cu *-ostul* (v. supra)
315. *-oʃij:* rimă „exactă" (făloșii-mincinoșii ; Ps. 5, v. 19—20)
316. *-olul:* în asonanță cu *-okul* (v. supra), *-orlul* (v. supra), *-ostul* (v. supra) ; în contrasonanță cu *-ultul* (așternutul-totul ; Ps. 6, v. 15—16)
317. *-oʃtj:* rimă „exactă" (nepoții-toții ; Ps. 77, v. 19—20) ; în asonanță cu *-orʃtj* (v. supra)
318. *-uče:* în asonanță cu *-ulče* (duce-dulce ; Ps. 4, v. 41—42)
319. *-uda:* rimă „exactă" (ruda-truda ; Ps. 44, v. 37—38)
320. *-udă:* rimă „exactă" (trudă-rudă ; Ps. 54, v. 30—31) ; în asonanță cu *-urdă* (trudă-surdă ; Ps. 57, v. 17—18)
321. *-ude:* în asonanță cu *-unde* (l-aude-răspunde ; Ps. 33, v. 11—12)
322. *-udeč:* în asonanță cu *-ultreč* (giudeci-nú-l treci ; Ps. 9, v. 121—122)
323. *-uflet:* în asonanță cu *-uğet* (suflet-cuget ; Ps. 12, v. 5—6)
324. *-ugă:* rimă „exactă" (rugă-slugă ; Ps. 4, v. 9—10) ; în asonanță cu *-ulgă* (slugă-mulgă ; Ps. 77, v. 221—222), *-ungă* (fugă-lungă ; Ps 9, v. 5—6)
325. *-uğet:* în asonanță cu *-uflet* (v. supra)
326. *-uja:* rimă „exactă" (fieteccărúia-nimăruia ; Ps. 72, v. 57—58)
327. *-uje:* rimă „exactă" (puie-spuie ; Ps. 77, v. 21—22)
328. *-ujtă:* în asonanță cu *-ultă* (uită-multă ; Ps. 9, v. 49—50)
329. *-ujte:* în asonanță cu *-ute* (uite-lăute ; Ps. 136, v. 21—22)
330. *-ukă:* în asonanță cu *-unkă* (aducă-luncă ; Ps. 67, v. 131—132)
331. *-ulă:* rimă „exactă" (destulă-sătulă ; Ps. 77, v. 83—84)
332. *-ulče:* în asonanță cu *-uče* (v. supra), *-unče* (pre-atunce-dulce ; Ps. 24, v. 19—20)
333. *-ule:* rimă „exactă" (destule-sătule ; Ps. 49, v. 51—52)
334. *-ulgă:* în asonanță cu *-ugă* (v. supra)
335. *-ultă:* rimă „exactă" (m-ascultă-multă ; Ps. 6, v. 23—24) ; în asonanță cu *-ujtă* (v. supra), *-untă* (nuntă-multă ; Ps. 44, v. 53—54), *-uptă* (luptă-multă ; Ps. 88, v. 93—94), *-urtă* (nezmultă-scurtă ; Ps. 128, v. 15—16), *-ulă* (multă-mi-agiută ; Ps. 17, v. 13—14)
336. *-ulte:* rimă „exactă" (multe-nezmulte ; Ps. 77, v. 85—86) ; în asonanță cu *-unte* (multe-mănunte ; Ps. 17, v. 39—40), *-upte* (lupte multe ; Ps. 128, v. 1—2), *-urte* (multe-scurte ; Ps. 102, v. 55—56), *-uste* (custe-multe ; Ps. 88, v. 119—120), *-ute* (asculte-mute ; Ps. 8 v. 21—22)
337. *-ultreč:* în asonanță cu *-udeč* (v. supra)
338. *-ultul:* în asonanță cu *-ustul* (custul-multul ; Ps. 89, v. 37—38)
339. *-ulzul:* în asonanță cu *-uzul* (auzul-bulzul ; Ps. 93, v. 29—30)

340. *-umă:* în asonanță cu *-urmă* (brumă-urmă ; Ps. 77, v. 139—140)
341. *-umăn:* rimă „exactă" (rumăn-șumăn ; Ps. 77, v. 199—200)
342. *-ume:* rimă „exactă" (nume-lume ; Ps. 8, v. 1—2)
343. *-umpă:* rimă „exactă" (scumpă-rumpă ; Ps. 73, v. 23—24)
344. *-umpe:* în asonanță cu *-urpe* (surpe-rumpe ; Ps. 7, v. 41—42)
345. *-umul:* rimă „exactă" (fumul-scrumul ; Ps. 101, v. 13—14)
346. *-una:* rimă „exactă" (minciuna-deauna ; Ps. 4, v. 15—16)
347. *-ună:* rimă „exactă" (cunună-depreună ; Ps. 3, v. 11—12)
348. *-unče:* în asonanță cu *-ulče* (v. supra), *-uʃče* (pușce-s-arunce ; Ps. 82, v. 21—22)
349. *-unde:* rimă „exactă" (unde-afunde ; Ps. 106, v. 61—62) ; în asonanță cu *-ude* (v. supra)
350. *-undul:* rimă „exactă" (fundul-prundul ; Ps. 17, v. 41—42)
351. *-une:* rimă „exactă" (bune-spune ; Ps. 4, v. 27—28)
352. *-unța:* rimă „exactă" (urîciunea-schimbăciunea ; Ps. 88, v. 201—202)
353. *-ungă:* rimă „exactă" (lungă-să-impungă ; Ps. 74, v. 37—38) ; în asonanță cu *-ugă* (v. supra)
354. *-ung(j)e:* rimă „exactă" (giunghe-unghe ; Ps. 36, v. 33—34)
355. *-unğe:* rimă „exactă" (unge-v-agiunge ; Ps. 22, v. 15—16)
356. *-unkă:* rimă „exactă" (luncă-aruncă ; Ps. 79, v. 35—36) ; în asonanță cu *-ukă* (v. supra), *-urkă* (urcă-poruncă ; Ps. 118, v. 45—46)
357. *-unsă:* în asonanță cu *-usă* (unsă-pusă ; Ps. 44, v. 25—26)
358. *-untă:* în asonanță cu *-ultă* (v. supra)
359. *-unte:* rimă „exactă" (frunte-crunte ; Ps. 67, v. 107—108) ; în asonanță cu *-ulte* (v. supra), *-ute* (frunte-iute ; Ps. 28, v 21—22)
360. *-untul:* în contrasonanță cu *-intul* (v. supra)
361. *-unză:* rimă „exactă" (s-ascunză-răspunză ; Ps. 18, v. 7—8) ; în asonanță cu *-uză* (s-ascunză-n-auză ; Ps. 77, v. 11—12)
362. *-uor:* rimă „exactă" (buor-nuor ; Ps. 36, v. 85—86)
363. *-uorʃ:* rimă „exactă" (buori-nuori ; Ps. 74, v. 13—14)
364. *-upră:* în asonanță cu *-urpă* (asupră-surpă ; Ps. 88, v. 163—164)
365. *-uplă:* în asonanță cu *-ullă* (v. supra)
366. *-upte:* în asonanță cu *-ulte* (v. supra)
367. *-ura:* rimă „exactă" (căutătura-trăsura ; Ps. 31, v. 23—24)
368. *-ură:* rimă „exactă" (căutătură-zgură ; Ps. 5, v. 17—18)
369. *-urdă:* în asonanță cu *-udă* (v. supra)
370. *-urkă:* rimă „exactă" (urcă-spurcă ; Ps. 9, v. 73—74) ; în asonanță cu *-unkă* (v. supra)
371. *-urle:* rimă „exactă" (surle-urle ; Ps. 97, v. 29—30)
372. *-urma:* rimă „exactă" (turma-urma ; Ps. 77, v. 155—156)

373. *-urmă:* rimă ,,exactă'' (turmă-urmă ; Ps. 49, v. 43—44) ; în asonanţă cu *-umă* (v. supra)
374. *-urpă:* în asonanţă cu *-upră* (v. supra)
375. *-urpe:* în asonanţă cu *-umpe* (v. supra)
376. *-ursă:* rimă ,,exactă'' (cursă-mursă ; Ps. 68, v. 75—76)
377. *-urse:* în asonanţă cu *-use* (supuse-curse ; Ps. 141, v. 11—12)
378. *-urtă:* în asonanţă cu *-ultă* (v. supra), *-ută* (scurtă-trecută ; Ps. 89, v. 15—16)
379. *-urte:* în asonanţă cu *-ulte* (v. supra)
380. *-ună:* în asonanţă cu *-unsă* (v. supra)
381. *-use:* în asonanţă cu *-urse* (v. supra)
382. *-ustă:* în asonanţă cu *-ută* (custă-mută ; Ps. 118, v. 207—208)
383. *-uste:* rimă ,,exactă'' (custe-guste ; Ps. 88, v. 185—186) ; în asonanţă cu *-ulte* (v. supra)
384. *-ustul:* în asonanţă cu *-ultul* (custul-multul ; Ps. 89, v. 37—38)
385. *-uʃĕe:* în asonanţă cu *-unĕe* (v. supra)
386. *-uʃuriʃ:* rimă ,,exactă'' (minecuşuri-culcuşuri ; Ps. 72, v. 47—48)
387. *-ută:* în asonanţă cu *-ultă* (v. supra), *-urtă* (v. supra), *-ustă* (v. supra)
388. *-ute:* rimă ,,exactă'' (virtute-iute ; Ps. 17, v. 109—110) ; în asonanţă cu *-ujte* (v. supra), *ulte* (v. supra), *-unte* (v. supra)
389. *-utul:* în contrasonanţă cu *-otul* (v. supra)
390. *-utiʃ:* rimă ,,exactă'' (ştiuţii-cunoscuţii ; Ps. 87, v. 45—46)
391. *-uză:* rimă ,,exactă'' (auză-buză ; Ps. 134, v. 33—34) ; în asonanţă cu *-unză* (v. supra)
392. *-uzul:* în asonanţă cu *-ulzul* (v. supra)

RYTHME ET RIME DANS LA POÉSIE ROUMAINE

Résumé

L'essor actuel des recherches prosodiques est sans aucun doute étroitement lié à l'intervention rénovatrice de la linguistique dans ce secteur, naguère encore des plus ossifiés, de la théorie littéraire. Grâce aux métriciens linguistes l'étude de la versification roumaine connaît depuis quelques années un épanouissement sans précédent. Ce qui manque cependant aux contributions remarquables de cette nouvelle vague, c'est la perspective générative paradoxalement absente de la démarche d'une génération familiarisée dès l'école avec les idées chomskyennes. Suppléer cette lacune — voici le but principal du présent livre.

Conscients de la stricte dépendance des structures prosodiques par rapport aux lois particulières de chaque langue, nous avons résisté à la tentation d'assimiler, avec les ajustements de rigueur, un modèle étranger de type Halle-Keyser [45], conçu pour répondre aux exigences d'un idiome et d'une pratique littéraire dissemblable de la nôtre. En assumant certains risques, nous avons préféré d'entreprendre l'élaboration d'un générationalisme prosodique roumain qui ne partage avec son frère aîné anglo-saxon que l'idée générale de l'existence d'une matrice rythmique sous-jacente au texte et d'une collection de règles qui permettent d'établir si un énoncé donné constitue ou non une réalisation particulière du moule abstrait respectif. Toutefois, étant donné que l'existence objective d'un plan rythmique distinct par rapport au niveau linguistique du vers est loin d'être acceptée par l'unanimité des métriciens roumains actuels, nous avons commencé par

produire des arguments en faveur de cette réalité, démonstration qui fait l'objet des paragraphes 1.1.1. et 1.1.2.

Pour prouver l'autonomie du plan rythmique, on a analysé le statut des instruments grammaticaux qui, ne recevant d'ordinaire pas d'accent, deviennent pleinement accentués sous la pression de l'ictus final du vers. De même, dans la position forte précédant la césure, la norme linguistique qui prescrit la conduite atone des éléments rélationnels est transgressée en faveur de la norme rythmique. L'option ferme du lecteur non-averti pour une et seulement pour une manière d'accentuer, dans chaque position du vers, des paires de mots monosyllabiques ou des mots polysyllabiques susceptibles de plusieurs accentuations différentes démontre à son tour que l'horizon rythmique constitue une réalité distincte, capable d'imposer à la langue un comportement déterminé. Le mécanisme de l'interrélation niveau rythmique — niveau linguistique se révèle pleinement dans l'univocité du trajet accentuel des poésies composées avec des mots inventés, dont une, appartenant à Nina Cassian, est analysé dans le paragraphe 1.1.2.

Cependant une alternance métronomique de syllabes accentuées et atones est difficilement réalisable, dû au fait qu'en roumain chaque mot n'est susceptible de recevoir qu'un seul accent et qu'il existe beaucoup d'unités lexicales polysyllabiques dont la présence serait exclue dans ce cas de tout vers correct, écrit dans un rythme binaire (iambique ou trochaïque). Pour éviter cette discrimination et garder à la disposition de la poésie rythmée la totalité du lexique, la prosodie roumaine accepte que certaines positions atteintes par l'ictus dans la matrice rythmique fondamentale (prototype rythmique) soient occupées par des syllabes atones, ce qui constitue cette fois-ci une cession de la part du rythme devant les exigences de la langue. Il s'en suit que le moule rythmique abstrait (matrice, prototype) se situe à un niveau distinct par rapport à la succession de positions syllabiques accentuées ou non-accentuées du vers. Il nous apparaît de ce point de vue en tant qu'un troisième horizon, différant tant par rapport

au niveau textuel que par rapport au schéma qu'on obtient si on remplace les syllabes du texte par — ou ∪, selon qu'elles sont accentuées ou non.

Si l'on accepte que l'ictus correspondant à la césure et à la clausule constitue une entité à part par rapport à l'ictus commun, étant donné qu'il possède la propriété supplémentaire de modifier le statut accentuel des mots habituellement atones, il résulte que le niveau du moule rythmique connaît trois types d'éléments composants : une unité non-accentuée (∪), une unité pourvue de l'ictus commun (ⱬ) et une autre frappée par l'ictus fort (ⱬ). Bien que dans une approche plus rigoureuse chaque niveau devrait disposer de son propre alphabet, nous avons noté de la même manière (par ∪, ⱬ et ⱬ) les éléments du deuxième niveau, celui de la formule rythmique particulière du texte, en pensant qu'une notation différente (comme, par exemple, par 0,1 et 2) rendrait plus difficile l'analyse des schémas rythmiques, dressés dans la plupart des livres de prosodie à l'aide des symboles consacrés ∪ et —.

La stratification des trois premiers niveaux rythmiques du vers se présente alors comme suit :

Niveau III ⱬ ∪ ⱬ ∪ ⱬ ∪ ⱬ ∪ ⱬ ∪ ⱬ ∪ ⱬ ∪ ⱬ ∪ ⱬ ∪
Niveau II ∪ ∪ ⱬ ∪ ⱬ ∪ ⱬ ∪ ∪ ∪ ⱬ ∪ ∪ ∪ ⱬ ∅
Niveau I „Călăreții umplu cîmpul și roiesc după un semn"

(M. Eminescu)

On voit qu'au deuxième niveau apparaît de plus le symbole ∅ qui marque l'unité „vide", c'est à dire une position syllabique réclamée par le moule rythmique mais restée sans couverture linguistique, une pause similaire à celles employées en musique pour remplir les mesures incomplètes. Dans l'exemple ci-dessus le schéma du niveau II est obtenu à partir du prototype (pattern) rythmique du niveau III à l'aide de deux types de transformations élémentaires : ⱬ → ∪ et ∪ → ∅. Sous certaines conditions, dont on traite en détail dans le paragraphe 1.1.3., à celles-ci s'ajoutent quatre nouvelles règles de substitution : ⱬ → ∅, ⱬ → ∅, ⱬ → ⱬ et ⱬ → ∪.

L'étape suivante de la recherche marque la pénétration dans un domaine qui n'a pas d'équivalent dans la *Generative Metrics*. On démontre (paragraphe 1.1.4) la présence caché derrière le pattern métrique considéré par la *G.M.* d'une couche plus profonde, le niveau IV du rythme, dont les éléments composants appartiennent à seulement deux types : pieds communs *c* et pieds forts *f*. La succession de ces unités constitue ce que nous avons appelé *l'archétype* rythmique et leur manière d'alterner donne naissance au *macrorythme*. A quelques exceptions près, les archétypes :

A. ccefcccf... *B. ccfccf...* *B. cfcf...*

se trouvent à l'origine de toute poésie roumaine rythmée. Ces archétypes engendrent les prototypes rythmiques (niveau III) par l'intermédiaire d'une paire de règles de substitution, de la forme :

c → ˊ ∪	(trochée commun)	& f → ˉ ∪ (trochée fort)
c → ∪ ˊ	(ïambe commun)	& f → ∪ ˉ (ïambe fort)
c → ˊ ∪ ∪	(dactyle commun)	& f → ˉ ∪ ∪ (dactyle fort)
c → ∪ ˊ ∪	(amphibraque commun)	& f → ∪ ˉ ∪ (amphibraque fort)
c → ∪ ∪ ˊ	(anapeste commun)	& f → ∪ ∪ ˉ (anapeste fort)
c → ˊ ∪ ∪ ∪	(péon I commun)	& f → ˉ ∪ ∪ ∪ (péon I fort)
c → ∪ ˊ ∪ ∪	(péon II commun)	& f → ∪ ˉ ∪ ∪ (péon II fort)
c → ∪ ∪ ˊ ∪	(péon III commun)	& f → ∪ ∪ ˉ ∪ (péon III fort)
c → ∪ ∪ ∪ ˊ	(péon IV commun)	& f → ∪ ∪ ∪ ˉ (péon IV fort)

L'aspect du moule rythmique dépend dans une mesure égale du macrorythme, qui représente une oscillation d'amplitude supérieure, et du rythme proprement dite qui s'inscrit sous la forme d'une pulsation plus rapid,

dans les mailles plus larges du tissu macrorythmique. L'association du macrorythme avec le rythme est tout à fait libre, chacun d'eux pouvant être binaire, ternaire ou quaternaire sans devoir s'accorder au module rythmique de l'autre. Ainsi dans :

Niveau IV $\overbrace{c}\ \overbrace{f}\ \overbrace{c}\ \overbrace{f}$

Niveau III ˊ ∪ ∪ ˉ ∪ ∪ ˊ ∪ ∪ ˉ ∪ ∪

Niveau II ˊ ∪ ∪ ˉ ∪ ∪ ˊ ∪ ∪ ˉ ∪ ∪

Niveau I „Ies gospodinele/Iuți ca albinele" (G. Topîrceanu) le macrorythme est binaire et le rythme ternaire, tandis que dans

Niveau IV $\overbrace{c}\ \overbrace{c}\ \overbrace{f}\ \overbrace{c}\ \overbrace{c}\ \overbrace{f}$

Niveau III ˊ ∪ ˊ ∪ ˉ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˉ ∪

Niveau II ˊ ∪ ˊ ∪ ˉ ∪ ˊ ∪ ˊ ∪ ˉ ∪

Niveau I „Mamă, orice-i face / Unul numa-mi place" (G. Coșbuc) le macrorythme este ternaire et le rythme binaire.

Cette manière d'envisager les structures rythmiques offre aussi une justification rationnelle de l'apparition de la césure, problème très controversé de la métrique roumaine. Il faut dire que l'analyse prosodique traditionelle ne disposait pas des moyens nécessaires pour expliquer pourquoi parmi les distiques de longueur égale (2 ×12 syllabes)

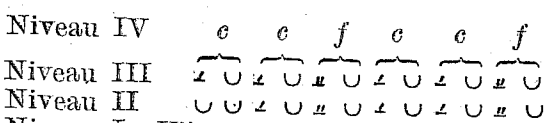
„Viitor de aur țara noastră are
Și prevăd prin secoli a ei înălțare" (D. Bolintineanu)

et

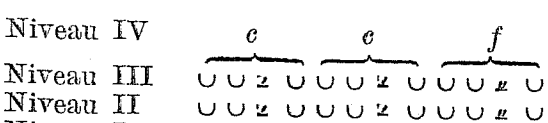
„Dacă liniștea pădurii adormite
Nici o veste de-altădată nu-ți trimite" (G. Topîrceanu)

ce n'est que le premier qui contient des césures. La nécessité de respirer à mi-chemin, qui est l'argument communément invoqué par les manuels, ne fonctionne pas ici, étant donné la longueur égale des vers considérés. A part ça, cette hypothèse nous paraît peu fondée puisque personne n'éprouve réellement le besoin d'inspirer à la moitié d'un vers de douze syllabes dont la récitation ne dure jamais plus de 3 secondes.

Notre explication est bien simple. Le rythme des premiers deux vers étant binaire (trochaïque), ceux-ci ne peuvent provenir que d'un archétype à six unités (12 :2=6). Or, une séquence de cette longueur doit avoir au moins deux sommets accentuels. La stratification des couches rythmiques sera alors :



Quant aux vers de Topîrceanu, ils appartiennent au rythme péonique III. Le moule rythmique est divisible en unités tétrasyllabiques et l'archétype comprendra seulement 12 :4=3 unités :



Dû à l'existence d'un seul ictus fort, cette fois-ci il n'y a plus de place pour la césure.

Il faut noter aussi que dans cette nouvelle perspective l'ancien concept de pied métrique, rejeté par les chercheurs modernes du vers roumain (Gh. I. Tohăneanu, I. Funeriu, M. Bordeianu) est réhabilité, avec l'amendement qu'on ne le rencontre que dans les couches profondes de la structure rythmique.

Les paragraphes 1.1.6., 1.1.7. et 1.1.8. reprennent la discussion autour de l'ictus prosodique, en essayant d'éclaircir les rapports de celui-ci avec l'accent linguistique. On analyse d'abord le changement de conduite accentuelle que les syllabes pourvues de chaque type d'accent (E. Vasiliu [80] en distingue quatre, dont deux faibles et deux forts) soubissent selon qu'elle occupent une position notée par ∪, ˻ ou ˼ dans la matrice rythmique (1.1.6). Puis, en signalant l'ambivalence de certains classes lexicales (mot „pleins" monosyllabiques) susceptibles de recevoir on non, en fonction du contexte, l'accent linguistique, on étudie les implications de cette ambiguité pour le diagnostic du rythme (1.1.7). Enfin, l'examen de la distribution le long du vers des instruments grammaticaux polysyllabiques met en évidence une certaine préférence pour l'emplacement de la syllabe proéminente dans une position de type ˻, ce qui invite à une révision de l'opinion un peu trop catégorique des linguistes selon laquelle, dans la phrase, les mots auxiliaires sont atones sans exception (1.1.8).

Les resources explicatives du modèle génératif proposé sont explorées dans le paragraphe 1.1.9. Conformément à la définition des niveaux rythmiques III et IV, la longueur de tout pattern métrique doit correspondre au produit entre le module du rythme et celui du macrorythme. Par conséquent, chaque vers correct ne peut se présenter qu'en tant qu'une hypostase d'un prototype totalisant 4, 6 ou 8 syllabes pour les rythmes binaires, 6, 9 ou 12 syllabes pour les rythmes ternaires et 8, 12 ou 16 syllabes pour les rythmes quaternaires. Comment réconcilier cette prescription si restrictive avec la grande variété de mesures rencontrée dans la poésie roumaine ? Jusqu'à un certain point l'explication nous est offerte par l'emploi de la césure qui augmente à cinq les trois mesures binaires possibles, en leur ajoutant les prototypes de 12 et 16 syllabes, et par l'existence, parmi les lois de passage du moule (niveau III) au schéma rythmique (niveau II), des règles de transformation $\cup \rightarrow \varnothing$ et $\text{˼} \rightarrow \varnothing$ qui engendrent des variantes catalectiques du vers tout aussi nombreuses : de 3, 5, 7, 11 et 15 syllabes. Pour le rythme trochaïque ces 10 mesures recouvrent tous les types de vers rencontrés dans la poésie roumaine classique. L'impossibilité générative de produire des moules rythmiques de 10 et 14 syllabes trouve une confirmation exemplaire dans l'inexistence des vers trochaïques de 10 (9) et 14 (13) syllabes. Si dans ce cas le modèle tient tête parfaitement à la confrontation avec la pratique littéraire, quand on arrive au mesures ïambiques les choses s'embrouillent fâcheusement. Il y a, et en grand nombre, dans la poésie roumaine des vers *sans césure* longs de 9 et 11 syllabes.

Un trait contextuel caractéristique de ces vers c'est qu'il n'alternent jamais dans la strophe avec leurs „majorants" paires de 10 et 12 syllabes comme le font les mesures tronquées de 3, 5 et 7, qui restent toujours à la remorque de leurs prototypes acatalectiques. Au contraire, il s'associent systématiquement au vers plus courts (de 8 et 10 syllabes), laissant l'impression que cette fois-ci la mesure impaire est celle fondamentale, acatalectique, et qu'à partir d'elle s'obtient la mesure paire, tronquée. Cette remarque nous a porté à supposer que l'énéasyllabe iambique n'est en réalité qu'un octosyllabe trochaïque à anacrouse, explication qui, malheureusement ne peut s'extrapoler à l'endécasyllabe, car celui-ci devrait dériver du vers trochaïque de 10 syllabes qui a le défaut... de ne pas exister. Timidement, puisque les choses ne nous semblent pas assez claires, nous avons avancé l'hypothèse que le vers iambique de 11 syllabes trouve son origine dans un prototype péonique II incomplètement réalisé.

La théorie des couches rythmiques permet aussi d'envisager sous un jour nouveau le problème controversé de la segmentation du vers (1.1.10). Les trois solutions apparement incompatibles, proposées jusqu'à présent par nos métriciens, s'avèrent réconciliables si on les regarde en tant que vérités locales, valables chacune sur un certain palier de la structure rythmique profonde. Ainsi l'école Tohăneanu — Funeriu qui tient l'hémistiche pour l'unité minimale, les anciens prosodistes qui partagent le vers en pieds identiques et M. Bordeianu qui le divise en segments monoaccentuels inegaux ont tous raison de procédér de la sorte, mais la première segmentation est valable pour le niveau IV, tandis que la deuxième et la troisième s'applique, respectivement, au niveau III et II de la structure rythmique.

Les unités minimales constituantes de ce dernier niveau, dont on traite dans le paragraphe 1.1.11., semblent s'enchaîner d'une manière tout à fait fortuite. C'est trompé par cette apparence que I. Funeriu a objecté à M. Bordeianu qu'étant donné la possibilité de segmenter d'une façon similaire un texte en prose, avec un résultat d'une irrégularité semblable, la méthode proposée „ne

contient aucun indice probant que la prose n'est pas du vers" (/41/ pag. 21). Cependant une analyse plus attentive fait ressortir certains restrictions syntagmatiques qui limitent les possibilités de combiner les unités métriques issues d'une telle segmentation, contraintes dépendant du type rythmique auquel appartient le texte considéré. Les connexions admissibles pour chaque classe de rythme (binaire, ternaire, quaternaire) sont exposées d'une double manière, tabulaire et graphique, dans le paragraphe 1.1.11.

Le caractère à la fois déterministe et obtionnel de ces lois de succession (pour chaque unité métrique il y a une classe déterminée d'unités qui peuvent lui succéder, mais au sein de cette classe le choix est tout à fait libre) fait, d'une part, que le nombre des unités d'un type donné ne soit pas strictement précisé en fonction du rythme et de la mesure du vers, et, d'autre part, qu'il doit se trouver dans une certaine corrélation avec le nombre d'autres types d'unités. En termes mathématiques cette double propriété s'exprime généralement à l'aide d'un système incomplet d'équations algébriques à plus d'équations que d'inconnues. Deux théorèmes, enoncées et démontrées dans le paragraphe 1.1.12., fournissent la forme la plus générale de ces systèmes pour un module rythmique quelconque *n*. L'existence de deux propositions mathématiques différentes, l'une concernant les vers acatalectiques, l'autre ceux catalectiques atteste le caractère naturel, organique, de cette vieille dichotomie métrique, rejetée sans motif par certains chercheurs actuels (/20/ pag. 131).

A partir de ces théorèmes généraux il est facile de déduire les relations de balance métrique particulières, valables pour chaque type de vers (1.1.12) et de strophe (1.1.13). Dû au fait que les paramètres prosodiques (nombre de syllabes, position de l'accent) des unités métriques dépendent de la composition lexicales de celles-ci, les équations ainsi établies reflètent dans une certaine mesure les caractéristiques globales du vocabulaire utilisé par le poète. L'analyse comparative du matériel lexical résulté du dépouillement de deux poèmes, dérivant d'un moule rythmique identique, entreprise dans le paragraphe 1.1.14.,

essaye de surprendre tant l'effet des contraintes métriques que la marge de manoeuvre dont dispose l'auteur dans le choix de ces mots.

En ce qui concerne la rime, nous estimons que son étude est inséparable de celle du rythme et que la tradition, encore vivante, qui isole totalement ces deux composantes essentielles du vers obscurcit l'essence véritable du phénomène rimique. L'impact psychologique de la rime se trouve dans une étroite corrélation avec la pertinence de l'ictus fort, qui crée les conditions favorables pour qu'une correspondance phonétique soit perçue et retenue, ce qui ne survient que dans les positions privilégiées représentées par la clausule (rime proprement dite) et par la césure (rime intérieure). La rime est saisie en tant que telle uniquement parce qu'elle contient une vocale frappée par l'ictus fort ; toute autre répétition de séquences sonores occupant d'autres places dans le corps du vers passe inobservée. Notre opinion contredit ici le préjugé très répandu conformément auquel la rime constitue la borne marquant la clôture du vers *. Nous croyons que l'élément qui annonce la fin du vers ce n'est pas la rime mais l'ictus fort de la clausule. Loin d'être un effet de la rime celui-ci en constitue, tout au contraire, la cause. D'ailleurs il paraît peu probable que l'auditeur d'une poésie régulièrement rythmé se trompe sur la longueur des vers qu'il ecoute, seulement parce que ces vers sont blancs, dépourvus de rimes. Au contraire, la fin du vers est presque toujours tellement évidente et d'un effet si frappant que même les concordances phonétiques approximatives deviennent ici mieux perceptibles que les récurrences parfaites placées à d'autres points du vers. C'est le cas bien connu des rimes ,,inexactes'' (assonances, contrassonances, dissonances).

A partir de la définition linguistico-mathématique de la rime proposée dans le paragraphe 1.2.1., on a élaboré des critères pour évaluer la *richesse* (1.2.2.) et la *rareté*

* Repris et cité souvent, M. Grammont a accredité cette thèse discutable : ,,La rime avertit l'oreille qu'un groupe rythmique est complet et qu'un autre va venir'' ([43] pag. 39).

(1.2.3.) des rimes d'un poète. Quelques pièces représentatives appartenant à cinq écrivains roumains de premier rang (D. Bolintineanu, V. Alecsandri, M. Eminescu, G. Topîrceanu, Ion Barbu) ont été comparées, du point de vue de la stratégie de la rime, à l'aide des paramètres proposés. Un avantage important de cette méthode c'est qu'elle est également appliquable à d'autres langues, comme l'a prouvé une analyse similaire ayant pour objet des poésies issues de la plume de Ch. Baudelaire, A. Rimbaud et Sully Prudhomme [29].

Comme partout dans le domaine de l'art, aussi en ce qui concerne le rythme et la rime aucune règle n'est exempte d'exceptions. La deuxième partie de l'ouvrage leur en est consacrée. Présentes même chez les poètes les plus soucieux des aspects formels, les licences rythmiques soulèvent une question assez difficile : dans quelles conditions les violations du code rythmique sont détectables dans un vers isolé, où le rythme nous est révélé par l'intermédiaire de la distribution des syllabes accentuées, dont un certain nombre (on ne sait dabord ni combien ni lesquelles) sont disposées d'une manière incorrecte ? Ce problème, qui a l'air d'un cercle vicieux, reçoit une réponse á la fois naturelle et exacte dans le cadre de la théorie des codes détecteurs et correcteurs d'erreurs (2.1.2). L'autre type de trangression des règles prosodiques, la rime ,,approximative'', est défini à son tour dans des termes linguistico-mathématiques (2.2.1.), son effet esthétique étant expliqué à l'aide de la théorie de l'information (2.2.2.).

L'histoire de la versification roumaine a connu un moment à partir duquel la violation de la norme classique, jusqu'alors accidentelle, devint désormais systématique. La désagrégation du code prosodique ottocentiste qui en résulta constitue le sujet de la troisième et dernière section du livre.

L'émancipation par rapport à la tyrannie métronomique imposé par la norme classique ne pût être d'emblée totale. L'oreille du lecteur versé déniche aisément les rémanences de l'ancien système métrique même dans les oeuvres des poètes qui se sont proposé de rompre à tout

jamais d'avec les contraintes formelles du passé. Il s'agit d'une persistance sous-consciente des anciennes cadences, qui revêt la forme d'une prépondérance d'un certain commun diviseur des distances entre les syllabes accentuées successives, élément qui rappelle, d'une manière plus ou moins évidente, le module rythmique des vers réguliers. Tout changement dans la valeur de ce paramètre engendre ce que nous avons appelé une *fracture rythmique*. Evitées avec soin dans la versification classique, les fractures rythmiques prolifèrent dans le vers libre, sans atteindre cependant, que seulement dans une étape assez avancée de l'histoire du verslibrisme, une fréquence comparable à celle rencontrée dans la prose. Dénombrer ces fractures est une tâche facile, mais le résultat d'une telle opération ne peut être interprété que si on dispose d'un terme de comparaison, d'une valeur caractérisant le régime neutre du point de vue rythmique du texte respectif. Après avoir segmenté selon les règles énoncées dans le paragraphe 1.1.10. un poéme rédigé en vers libres, il est possible d'essayer d'autres arrangements du texte, avec maintien de l'inventaire des unités lexico-rythmiques employées et changement de leur ordre syntagmatique. Chaque nouvel arrangement conduit a un nouveau nombre de fractures qui peut différer, en plus ou en moins, par rapport à celui du texte initial. En faisant appel à la théorie des probabilités, on arrive à calculer la valeur moyenne de cette variable pour la totalité des variantes possibles, chiffre qui correspond à l'absence complète de la moindre trace d'organisation rythmique. Un sondage limité (3.1.2.) a fait ressortir d'une part que la prose n'est pas toujours dépourvue d'une structure rythmique (le texte extrait de l'oeuvre de M. Sadoveanu présente des traits rythmiques plus accusés que la prose „typique" de I. Creangă) et, d'autre part, que parmi les poèmes écrits en vers libres on peut rencontrer tant des spécimènes où prévalent les cadences binaires (T. Arghezi) ou ternaires (E. Botta) que des pièces délivrées pour de bon de toute obsession du rythme (Ioan Alexandru).

Dans le domaine de la rime, l'accroissement statistique des concordances incomplètes (rimes „inexactes") est

accompagné par un élargissement des frontières phonétiques du phénomène (3.2.4.). De nouvelles catégories d'assonances, absentes chez les poètes du XIX-ième siècle, font leur apparition (alternances phonétiques au sein de la classe des consonnes sourdes et de celle des consonnes sonores, altération d'un segment consonantique de longueur plus que unitaire, etc), affirmation valable aussi pour les contrassonances (qui s'enrichissent des correspondances fondées sur les oppositions ă/o et o/e) et pour les dissonances (qui totalisent les libertés acquises par les rimoïdes déjà mentionnés).

Au cas où la pratique de la rime „inexacte" va s'élargir, serait-il possible qu'une nouvelle norme y prenne naissance ? Quel pourrait être l'aspect d'une poésie soumise à ce code hypothétique ? Afin d'esquisser une réponse à ces questions, nous nous sommes tournés vers le passé. Un monument de la poésie roumaine du XVII-ième siècle, le Psautier en vers du métropolite Dosoftei, nous à paru offrir l'image paradigmatique d'une oeuvre de dimensions considérables bassée sur une régle d'appareillement rimique toute différente de celle adoptée depuis lors. C'est pourquoi le chapitre consacré à l'évolution contemporaine et en perspective de la prosodie roumaine s'achève paradoxalement par l'analyse, à l'aide d'un modèle qui n'est cette fois-ci plus mathématique mais phonologique (3.2.2.), d'une technique poétique surannée, improductive depuis trois siècles, mais qui suggère des solutions possibles pour l'avenir encore incertain de la versification roumaine.

LUCRĂRI CITATE ÎN TEXT

1. APOSTOLESCU, N. I. : *Asupra versificației române moderne* în Poetici românești, studiu introductiv și texte selectate de Olimpia Berca, Editura Facla, 1976, p. 180—195 ;
2. AVRAM, A. : *Transferul accentual în limba română* în Studii și cercetări lingvistice, anul XIX, nr. 5, București, 1968, p. 457—462 ;
3. BAILEY, J. : *Basic structural characteristics of Russian verse* în Studies presented to Roman Jakobson by his students, Slavica Publishers, Cambridge Mass., 1968, p. 17—38 ;
4. BARIȚIU, G. : *Un discurs asupra versificației noastre* în Poetici românești, studiu introductiv și texte selectate de Olimpia Berca, Editura Facla, 1976, p. 47—63 ;
5. BARNES, M., ESAU, H. : *Gilding the lapses in a theory of metrics* în Poetics 8, Amsterdam, 1979, p. 481—487 ;
6. BEAVER, J. C. : *A Grammar of Prosody*. College English, XXIX, 1968, p. 310—321 ;
7. BEAVER, J. C. : *Progress and Problems in Generative Metrics* în Papers from the Fourth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society, Darden et al. (eds), 1968, p. 146—155 ;
8. BEAVER, J. C. : *Review of Halle and Keyser „English Stress"* în Language Sciences 18, 1971, p. 33—39 ;
9. BEAVER, J. C. : *Current Metrical Issues* în College English XXXII, 1971, p. 177—197 ;
10. BEAVER, J. C. *The Rules of English Stress* în Language 47, 1971, p. 586—614 ;
11. BEAVER, J. C. : *Generative metrics: the present outlook*, Poetics 12, 1974, p. 7—28 ;
12. BECCARIA, G. L. : *Ritmo e melodia nella prosa italiana* Firenze, 1964 ;
13. BERCA, O. : *Poetici românești*, Editura Facla, Timișoara, 1976 ;

14. BERCA, O. : *Dicționar istoric de rime*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983 ;
15. BERCA, O. : *Cu privire la analiza fonologică a rimei* în Studii și cercetări lingvistice, XXV, nr. 4, 1984 ;
16. BERCA, O. și BERCA, E. : *Ritmul* în Limbaj poetic și versificație în secolul al XIX-lea (1870—1900), Versificația, Timișoara, 1978, p. 47—111 ;
17. BERCEA, L., VLĂDUȚ, D. : *Măsura și strofa* în Limbaj poetic și versificație în secolul al XIX-lea (1870—1900), Versificația, Timișoara, 1978 ;
18. BERNHART, A. W. : *Complexity and metricality* în Poetics 12, 1974, p. 113—142 ;
19. BJORKLUND, B. : *Elements of poetic rhythm: stress, syllabicity, sound and sense* în Poetics 8, Amsterdam, 1979, p. 351—365 ;
20. BORDEIANU, M. : *Versificația românească*, Editura Junimea, Iași, 1974 ;
21. BRADLEY FUNKHOUSER, L. : *Acoustic rhythm in Randall Jarrell's „The Death of the Ball Turret Gunner"* în Poetics 8, 1979, p. 381—403 ;
22. CHATMAN, S. : *A Theory of Meter*, 's Gravenhage, Mouton, 1965 ;
23. CHISHOLM, D. : *Generative prosody and English verse* în Poetics, 6 1977, p. 111—154 ;
24. CONACHI, C. : *Meșteșugul stihurilor românești* în Poetici românești, studiu introductiv și texte selectate de Olimpia Berca, Editura Facla, 1976, p. 30—45 ;
25. CONSTANTINESCU, N. : *Rima în poezia populară românească*, Editura Minerva, București, 1973 ;
26. CREMANTE, R., PAZZAGLIA, M. (ed.) : *La metrica* Il Mulino, Bologna 1972 ;
27. DASCĂLU, D. și DASCĂLU, C. : *Rima și cuvintele-rimă* în Limbaj poetic și versificație în secolul al XIX-lea (1870—1900), Versificația. Timișoara, 1978, p. 47—111 ;
28. DINU, M. : *Sistemul rimei la Mitropolitul Dosoftei: o fonologie sui-generis* în Studii și cercetări lingvistice, anul XXIV, nr. 2, 1978, p. 197—207 ;
29. DINU, M. : *Formalisation linguistico-mathématique dans l'étude de la rime (populaire et savante)* în La sémiotique formelle du folklore — Approche linguistico-mathématique — sous la direction du professeur Solomon Marcus, Editions Klincksieck, Paris 1978 ;

30. DINU, M. : *Invariances rythmiques du roumain littéraire* în Revue roumaine de linguistique tome XXIV, Cahiers de linguistique théorique et appliquée, tome XVI, no. 1, 1979, p. 57—72 ;
31. DINU, M. : *Configurații ritmice în „Luceafărul"* în Studii de Stilistică, Poetică, Semiotică, Cluj-Napoca 1980, p. 260—270 ;
32. DINU, M. : *Le vers roumain en tant que code détecteur de licences rythmiques* în Revue roumaine de linguistique XXV, CLTA XVII, no. 2, 1980, p. 137—147 ;
33. DINU, M. : *Rythme et sélection lexicale dans la versification roumaine classique* în Revue roumaine de linguistique XXV, CLTA XVII, no. 1, 1980, p. 9—26 ;
34. DINU, M. : *Alternances rythmiques dans le vers libre roumain* în Revue roumaine de linguistique XXVI, CLTA XVIII, no. 1, 1981, p. 21—38 ;
35. DINU, M. : *Ambivalența accentuală a cuvintelor monosilabice — sursă de ambiguitate ritmică în versul clasic românesc* în Studii și cercetări lingvistice, anul XXXII, nr. 4, 1981, p. 345—358 ;
36. DINU, M. : *Pour une perspective „dualiste" dans l'approche du rythme poétique roumain* în Revue roumaine de linguistique XXVI, CLTA XVIII, no. 2, 1981, p. 129—140 ;
37. DINU, M. : *Moule et schémas rythmiques dans le vers roumain classique* în Revue roumaine de linguistique XXVII, CLTA XIX, no. 1, 1982, p. 51—61 ;
38. DINU, M. : *Rythme et „macrorythme" dans la versification roumaine* în Revue roumaine de lingvistique XXVII, no. 3, 1982, p. 255—263 ;
39. DORCESCU, E. : *Embleme ale realității* Editura Cartea Românească, București, 1978 ;
40. DRAGOMIRESCU, M. : *Teoria poeziei* Editura Librăriei SOCEC & Co, București, 1972 ;
41. FUNERIU, I. : *Versificația românească* Editura Facla, Timișoara, 1980 ;
42. GÁLDI, L. : *Introducere în istoria versului românesc* Editura Minerva, București, 1971 ;
43. GRAMMONT, M. : *Petit traité de versification française*, Librairie Armand Colin, Paris, 1965 ;
44. GUÉRON, J. : *The meter of nursery rhymes: an application of the Halle-Keyser theory of meter* Poetics 12, 1974, p. 113—142 ;
45. HALLE, M. ; KEYSER, S. J. : *Chaucer and the Study of Prosody* în College English, XXIII, 1966, p. 187—219 ;

46. HALLE, M. ; KEYSER, S. J. : *English Stress: Its Form, its Growth and its Role in Verse* Ed. Harper and Row, New York, 1971 ;
47. HASCALL, D. L. : *Triple meter in English verse* în Poetics 12, 1974 p. 49—71 ;
48. HELIADE-RĂDULESCU, I. : *Curs întregu de poesie generale II* în Poetici românești, studiu introductiv și texte selectate de Olimpia Berca, Editura Facla, 1976, p. 85—110 ;
49. HRABÁK, J. : *Introducere în teoria versificației*, Editura Univers, București, 1983 ;
50. IHWE, J. F. : *On the foundations of „Generative Metrics"* în Poetics vol. 4, no. 4(16), 1975, p. 367—399 ;
51. IORDAN, I. : *Limba română contemporană* Editura Didactică și Pedagogică, București, 1956 ;
52. ISTRĂTESCU, N. : *Principii de ritmologie poetică structurală* teză de licență la Universitatea Al. I. Cuza, Iași, 1978 (în mss.)
53. JAKOBSON, R. : *Linguistics and poetics* în Style in language (T. A. Sebeok, ed.), M.I.T. Press, Cambridge, Mass, 1960, p. 350—377 ;
54. KAVKOVÁ, M. : *Norma metrică a versului românesc de 14 silabe* în Acta Universitatis Carolinae — Philologica no. 1, Romanistica Pragensia VII, p. 77—112 ;
55. KIPARSKY, P. : *The rhythmic structure of English verse* în Linguistic Inquiry 8, 1977, p. 189—247 ;
56. KLEIN, W. : *Critical remarks on generative metrics* în Poetics 12, 1974, p. 29—48 ;
57. LAZĂR, N. : *Dicționar de rime* Editura Științifică, București, 1969 ;
58. MAGNUSON, K. ; RYDER, F. G. : *The study of English prosody: an alternative proposal* în College English 31, 1971, p. 789—820 ;
59. MARCUS, S. : *Lingvistică matematică* Editura Didactică și Pedagogică, București, 1966 ;
60. NASTA, M. : *Situația unor cuvinte-rimă în poetica lui Tudor Arghezi* în Omagiu lui Alexandru Rosetti. La 70 de ani, București, 1965, p. 613—619 ;
61. NEWTON, R. P. : *Trochaic and iambic* în Language and Style 7, 1975, p. 127—156 ;
62. ONICESCU, O. ; ȘTEFĂNESCU, V. : *Elemente de statistică informațională cu aplicații* Editura tehnică, București, 1979 ;
63. OPREA, M. : *Notes sur les structures rythmiques de la poésie* în Revue Roumaine de Linguistique XXV, CLTA XVII no. 2, 1980, p. 171 — 180 ;

64. PETROVICI, Em. : *Rimele românești din punct de vedere fonologic* în Limbă și Literatură I, 1955, p. 273—282 ;
65. PETROVICI, Em. : *Considerații fonologice asupra rimelor „geometrice" și „aproximative"* în Cercetări lingvistice V 1959, nr. 2 ;
66. PUȘCARIU, S. : *Istoria literaturii române — epoca veche* Editura Krafft & Drotleff, Sibiu, 1936 ;
67. SERVIEN, P. : *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, 1930 ;
68. SFÎRLEA, L. : *Considerații cu privire la ritmul prozei literare românești* în Studii de limbă literară și filologie, Editura Academiei R.S.R., București, 1969, p. 91—129 ;
69. SPERANȚIA, E. : *Inițiere în poetică* Editura Albatros, 1972 ;
70. SPERANȚIA, Th. : Versificația română și originea ei, București, 1906 ;
71. SPIRE, A. : *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques* Librairie José Corti, 1949 ;
72. STREINU, V. : *Versificația modernă*, Editura pentru literatură, București, 1966 ;
73. ȘERBAN, N. : *Dicționar de rime, cuprinzînd și „Dicționarul de rime" inedit al lui Mihai Eminescu* Editura Luteția, București, 1948 ;
74. TARLINSKAJA, M. : *English verse: theory ans history* Mouton, the Hague, 1976 ;
75. TOHĂNEANU, G. I. : *Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian „Din valurile vremii"* în Studii de poetică și stilistică, Editura pentru literatură, București, 1966 ;
76. TOHĂNEANU, G. I. : *Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm „secund"* în Dincolo de cuvînt, Editura științifică și enciclopedică, București, 1976, p. 225—243 ;
77. TOHĂNEANU, G. I. : *Accidentări expresive ale traseului ritmic dominant* în Studii și cercetări lingvistice, XXV, nr. 4, 1984 ;
78. TOȘA, Al. : *Frecvența tipurilor de rimă în poezia lui Coșbuc* în Limbă și Literatură, 11, 1966, p. 55—78 ;
79. TYNIANOV, J. : *Sur le vers* în Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, presentés et traduits par Tzvetan Todorov, Edition du Seuil, Paris, 1965, p. 154—169 ;
80. VASILIU, Em. : *Fonologia limbii române* Editura științifică, București, 1965 ;
81. WARNANT, L. : *Dictionnaire des rimes orales et écrites.* Librairie Larousse, Paris, 1973 ;
82. ZAMFIRESCU, D. : *Opere I*, Editura Minerva, București, 1970.

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

1. *NORMA PROZODICĂ ROMÂNEASCĂ*

1.1. RITMUL

1.1.1. Orientări generale în cercetarea ritmului românesc. „Materialism" și „idealism" ritmic 14
1.1.2. Argumentele unei viziuni „dualiste" 16
1.1.3. Metamorfozele matricii ritmice 30
1.1.4. Către straturile mai profunde ale organizării ritmice 46
1.1.5. Radiografia generativă a ritmului 61
1.1.6. Raporturile accent lingvistic — ictus prozodic 68
1.1.7. Implicațiile ritmice ale ambivalenței accentuale a cuvintelor monosilabice 82
1.1.8. Statutul accentual al instrumentelor gramaticale polisilabice 100
1.1.9. Extensiunea și limitele modelului 104
1.1.10. Segmentarea versului 131
1.1.11. Constituenții schemei ritmice și sintaxa lor 139
1.1.12. Ecuațiile bilanțului ritmic 162
1.1.13. Formulele ritmice ale versului și strofei 179
1.1.14. Ritm și selecție lexicală 202

1.2. RIMA

1.2.1. Modelarea corespondenței rimice 235
1.2.2. Criterii de ierarhizare a rimelor : bogăția și adîncimea 239
1.2.3. Clase de echivalență rimică. Raritatea rimei 244

2. *ABATERI DE LA NORMĂ*

2.1. LICENȚELE RITMICE

2.1.1. Versul ca revelator al normei. Problemele diagnozei ritmice. 259
2.1.2. Detectarea licențelor ritmice în lumina teoriei codurilor 269

2.2. RIMA „INEXACTĂ"

2.2.1. Speciile rimei „inexacte" : asonanța, contrasonanța, disonanța 279

2.2.2. Justificarea informațională a rimării „inexacte" 283

3. *DEZAGREGAREA NORMEI*

3.1. TEHNICA ALTERNANȚELOR RITMICE ÎN VERSUL LIBER
3.1.1. Lungul drum al descătușării versului 297
3.1.2. Evidențierea dominantelor ritmice 308
3.2. DE LA ASONANȚA SISTEMATICĂ LA UN SISTEM AL ASONANȚELOR
3.2.1. Extinderea și diversificarea rimării „inexacte" 316
3.2.2. Abaterea ca normă : sistemul rimei dosofteiene 325

ANEXĂ : Dicționar de rime dosofteiene (inventarul clausulelor paroxitone din *Psaltirea in versuri*) 342

REZUMAT ÎN LIMBA FRANCEZĂ 357

BIBLIOGRAFIE 370

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 5

1. *LA NORME PROSODIQUE ROUMAINE*

1.1. LE RYTHME
1.1.1. Directions générales dans l'étude du rythme roumain. „Matérialisme" et „idéalisme" rythmique 14
1.1.2. Arguments pour une perspective „dualiste" 16
1.1.3. Les métamorphoses du moule rythmique 30
1.1.4. Vers les couches plus profondes de la structure rythmique 46
1.1.5. La radiographie générative du rythme 61
1.1.6. Les rapports entre l'accent linguistique et l'ictus prosodique 68
1.1.7. Implications rythmiques de l'ambivalence accentuelle des mots monosyllabiques 82
1.1.8. Le régime accentuel des instruments gramaticaux polysyllabiques 100
1.1.9. Extention et limites du modèle 104
1.1.10. Segmentation du vers 131
1.1.11. Les constituants du schéma rythmique et leur syntaxe 139
1.1.12. Les équations de la balance rythmique 162
1.1.13. Formules rythmiques du vers et de la strophe 179
1.1.14. Rythme et sélection lexicale 202

1.2. LA RIME
1.2.1. Un modèle de la rime 235
1.2.2. Critères d'une classification des rime : richesse et profondeur 239
1.2.3. Classes d'équivalence rimique. La rareté de la rime 244

2. *INFRACTIONS A LA NORME*

2.1. LICENCES RYTHMIQUES
2.1.1. Le vers en tant que révélateur de la norme. Diagnostic du rythme 259
2.1.2. Le dépistage des licences rythmiques à la lumière de la théorie des codes 269

2.2. LA RIME „INEXACTE"

2.2.1. Espèces de la rime „inexacte" : l'assonance, la contrassonance, la dissonance 279
2.2.2. Justification informationnelle de la rime „inexacte" 283

3. *LA DESAGREGATION DE LA NORME*

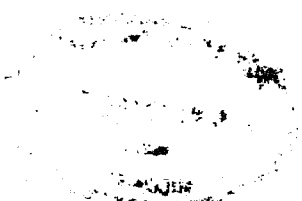
3.1. LA TECHNIQUE DES ALTERNANCES RYTHMIQUES DANS LE VERS LIBRE
3.1.1. Le long chemin de l'affranchissement du vers 297
3.1.2. Dominantes rythmiques du vers libre 308

3.2. DE L'ASSONANCE SYSTEMATIQUE AU SYSTEME DES ASSONANCES
3.2.1. Développement de la rime „inexacte" 316
3.2.2. L'écart en tant que norme : le système de la rime chez le métropolite Dosoftei 325

ANNEXE : Dictionnaire de rimes dosoftéiennes (inventaire des clausules paroxytones du *Psautier en vers*) 342

RÉSUMÉ 357

BIBLIOGRAPHIE 370



Lector : SORIN MĂRCULESCU
Tehnoredactor : GH. CHIRU

Apărut 1986. Bun de tipar 6.1.1986.
Format 16/54×84 Coli tipo 23,5

C. 191 — I. P. Informația
Str. Brezoianu nr. 23—25
București